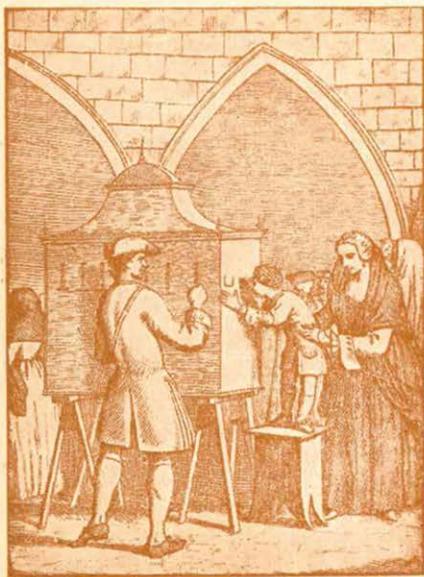
Direttore responsabile: LUIGI CHIARINI — *Segretario di redazione*: PAOLO CHIARINI — *Direzione*: Roma, Via Panama n. 87, Tel. 86.55.55 — *Redazione*: Casa Editrice FRATELLI BOCCA, Roma, Via Quintino Sella n. 67-69, Tel. 48.42.72-47.49.04 — *Amministrazione*: Casa Editrice FRATELLI BOCCA, Via Visconti di Modrone 27, Milano, Tel. 70.12.30 — La rivista ha periodicità mensile ed esce nella prima decade di ogni mese — Abbonamento per l'Italia L. 3.500, per l'estero L. 4.000 — Un fascicolo separato L. 350 — Gli abbonati hanno diritto allo sconto del 20% sulla collana « Studi e testi » pubblicata dalla stessa rivista — I manoscritti non si restituiscono — Spedizione in abbonamento postale.

RIVISTA DEL

CINEMA ITALIANO

diretta da Luigi Chiarini

Anno II - Numero 7 - Luglio 1953

Sommario

FRATELLI BOCCA EDITORI ROMA-MILANO

V. Pudovkin

Nel suo ultimo scritto teorico, di notevole importanza, (1) *V. Pudovkin scriveva: « I romanzi di Tolstoi hanno dilatato l'ambito della mia conoscenza degli uomini vivi. Tolstoi è stato per me una enorme scuola decisiva, che ha educato la mia capacità di vedere gli uomini con l'occhio dell'artista, che mi ha aiutato a capire sino a quale profondità e precisione di coincidenza con la vita reale un artista può portare l'immagine nata dalla sua arte... Solamente il sistema di Stanislavski, nel quale l'educazione dell'attore seguiva la strada della ricerca di una raffigurazione della vita che fosse reale, viva, priva di convenzioni formalistiche, si presentava come la scuola che poteva organicamente legare per me l'arte del teatro con l'arte del cinematografo... La fusione dell'esperienza dei due grandi realisti della letteratura e del teatro mi ha dato le armi per i miei primi esperimenti ».*

In queste poche parole, a mio avviso, è la chiave per comprendere l'arte del grande regista sovietico, oggi scomparso, e lo sviluppo del suo pensiero di teorico, al di fuori di quei preconcetti che sviano da un retto intendimento.

In Pudockin forse come in pochi altri l'amore dell'arte cinematografica si sposava all'amore per il suo popolo e alla volontà di operare, nel suo campo e coi suoi mezzi, alla costruzione di una società più giusta e migliore. Nelle sue opere e nei suoi scritti, sempre pervasi da un accento umano, altro calcolo non c'è al di fuori di questo: così hanno da essere giudicati i film meno felici, le affermazioni più discutibili. Né gli uni, né le altre possono essere trascurati per una valutazione della sua personalità. La quale nella storia del cinema rappresenta, as-

(1) *Il lavoro dell'attore nel cinema e il sistema di Stanislavski,* nel volume « Il mestiere di regista » dove sono scritti anche di Ciaureli, Gherassimov, di cui si pubblica in questo fascicolo il saggio, Raisman, Roscial e Borissof, che apparirà nella collana « Studi e testi » di questa rivista per la traduzione di P. Zveteremich.

sieme ad Eisenstein e Chaplin una delle più alte vette, quelle la cui vera grandezza si misura tanto più ci se ne allontana.

Tolsloi e Stanislavski: i suoi film, e sopratutto La madre, La fine di San Pietroburgo, Tempeste sull'Asia, sono caratterizzati dall'individuazione nei singoli personaggi, umanamente approfonditi, degli interessi morali e politici che muovevano Pudovkin, senza residui di schematismi ideologici. Ed era proprio questa irresistibile spinta verso il realismo a portarlo ad una oggettività per cui i personaggi, distaccati dall'autore, vivevano di vita propria. Lezione che egli aveva appresa, appunto, da Tolstoi, del quale dichiarava di aver letto quattordici volte Guerra e Pace. Ecco perché i suoi film si fondano sulle figure dei protagonisti che illuminano il coro, la folla, e le dànno una anima; ecco perché il sistema realistico-psicologico di Stanislavski era alla base del suo lavoro con gli attori.

Tolstoi e Stanislavski: nei film di Pudovkin quello che prevale su ogni altra considerazione di ordine formale (il preciso senso figurativo, il ritmo del montaggio) è la grande ricchezza umana, che si esplica nell'amore e nell'interesse per le concrete individualità e le loro differenti psicologie, nella capacità di scoprire e farci intendere la grandezza degli esseri più semplici e umili, nel ricordarci l'uomo tra gli uomini che fanno la storia. Sì che i suoi film, al di sopra delle storiche contingenze, ci riconducono a quei valori essenziali che distinguono l'arte dalla cronaca e dall'oratoria. Di qui la sua poetica, che è ricerca e pensamento formale e non formalistico, costruzione di un linguaggio che esprima con la massima evidenza il suo mondo poetico.

Quegli esempi che si citano tanto frequentemente dai suoi film come espressione massima di "cinema cinematografico" o, meglio, dell'autonomia del linguaggio, a chi li analizzi nella loro determinante appariranno non puri virtuosismi, ma pregnanza assoluta di contenuto e forma: come il contadino schiacciato dal monumento equestre dello Zar, il cui effetto è ottenuto mercè l'inquadratura e la deformazione ottica della fotografia, o il ritmo vertiginoso del mercato delle pelli in Tempeste sull'Asia, mirabile soluzione di montaggio.

Non occorre certo ricordare ai lettori di questa rivista l'importanza teorica di Pudovkin: i suoi saggi (Film e fonofilm) hanno avuto larga diffusione in Italia e ne è stata fatta più

di un'edizione, sì che tutti conoscono le concezioni del grande regista russo sul montaggio, la sceneggiatura, la direzione degli attori. Egli ebbe il merito di impostare con una chiarezza esemplare i problemi del film in quanto arte e di far intendere in questo senso le possibilità espressive del cinema in un periodo nel quale pochi ancora avevano coscienza della sua importanza artistica.

La sua influenza non restò limitata all'Unione sovietica, ma fu grandissima all'estero e particolarmente in Italia dove si può dire che la cultura cinematografica seria data, appunto, dalla traduzione dei suoi saggi, che vennero letti e studiati da molti e costituirono uno dei testi fondamentali per la formazione e la preparazione dei giovani che si avviavano alla carriera cinematografica. Sicché in pochi anni il nome di Pudovkin divenne familiare alla gente di cinema e persino a quei produttori che lo considerano un affare esclusivamente commerciale, per i quali Egli era il simbolo dell'arte e della cultura: astrattezze su cui essi ironizzano con una certa reverenza.

Né è il caso qui di ricordare le sue idee sul sonoro: il famoso Manifesto sull'asincronismo *redatto assieme ad Eisenstein e Alexandrof, né le sue doti di attore che spiccano particolarmente ne* Il cadavere vivente, *film nel quale si avverte, oltre che sotto questo aspetto, la sua presenza.*

Chi ha avuto la fortuna di conoscerlo personalmente ha ritrovato nell'uomo quello che conosceva già dai suoi film e dai suoi scritti: un'intelligenza viva e sensibile, un'umanità aperta e cordiale, una chiarezza straordinaria. Si entrava in dimestichezza con Lui, il cui alto ingegno era caratterizzato da quella modestia di fronte all'arte che hanno soltanto i veri artisti, e sembrava di averlo sempre conosciuto. Lo incontrai la prima volta a Roma; veniva da una visita alla Cappella Sistina: non potrò mai dimenticare il suo entusiasmo così schietto, la sua ammirazione così umanamente autentica per Michelangelo, che lo facevano vibrare tutto di commozione al di fuori di ogni diaframma intellettualistico. Là sotto la volta e di fronte al Giudizio Universale aveva rivissuto veramente la grandezza della creazione artistica. E ne parlava con accento discreto e pudico.

Il suo nome con quello di Eisenstein è già tra i ' classici ' della storia del cinema. La sua coerenza artistica e morale, la sua modestia di fronte all'arte, ma anche alla storia e alla vita del suo popolo, costituiranno sempre una lezione per quanti si avvicinano al cinema con purezza di intendimenti. La sua morte è un lutto per l'arte del film e la cultura cinematografica di tutto il mondo; di quello almeno che crede al cinema come fatto d'arte e di cultura.

Luigi Chiarini

Esperienze di un regista

I.

Negli ultimi dieci-quindici anni l'arte del cinema sonoro ha raggiunto il suo pieno sviluppo ed è ormai maturata la necessità di generalizzare la ricchissima esperienza che è venuta accumulando, di orientarsi in tutta la varietà dei compiti artistici che si pongono ai cineasti. Purtroppo, sinora di ciò poco si è occupata la critica ed ancor meno se ne sono occupati i registi del cinema. Eppure la cosa appare necessaria. Necessaria, anche perchè l'arte cinematografica sonora differisce radicalmente dal cinema muto, dal quale pur essa è sorta, e perchè le molte concezioni errate sorte negli anni del cinema muto circolano ancor oggi frenando lo sviluppo dell'arte cinematografica.

Il cinema e, in particolare, il cinema sonoro è un'arte sintetica collegata da un gran numero di fili alla letteratura, al teatro, alla pittura, alla musica; un'arte che ne raccoglie l'esperienza. Negli anni del cinema muto esisteva per contro una pronunciata tendenza a contrapporre il cinema a tutte le altre arti, a concentrarsi nella ricerca del cosiddetto elemento specifico del cinema. Questa tendenza, nata dall'aspirazione ad affermare il cinema quale arte autonoma, portò molti registi e critici cinematografici alla negazione nichilistica dell'importanza dell'esperienza di tutte le altre arti. Costoro vedevano la forza e l'importanza del cinema soltanto in ciò che lo differenziava dalle altre arti, in ciò che appariva inaccessibile o malamente accessibile alle altre arti, e non già in ciò che permetteva al cinema di riflettere in modo profondo e veritiero la realtà.

Il cinema è in grado, come nessun'altra arte, di trasmettere l'azione, il movimento. Si affermava perciò, che l'elemento specifico del cinema sarebbe il dinamismo e che il campo esclusivo del cinema sarebbe soltanto nell'azione esteriore.

Il cinema, per la sua stessa natura, è un'arte di massa; esso si rivolge necessariamente ad un pubblico di massa. Di qui si traeva la deduzione profondamente reazionaria, che il cinema fosse affine ai cosiddetti generi inferiori dell'arte borghese, alla letteratura poliziesca e deteriore, al jazz, a tutta quella cattiva pseudo-arte che nell'epoca dell'imperialismo la borghesia crea appositamente per corrompere le masse popolari.

Il cinema possiede larghe possibilità di montare, cioè di associare gli avvenimenti eterogenei per il loro contenuto e che avvengono in tempi diversi e in luoghi diversi. Su queste capacità del cinema si fondavano le varie teorie del montaggio, il cui senso si riduceva ad affermare, che importante non è il contenuto delle inquadrature, la vita reale rispecchiata sullo schermo, ma bensì la combinazione di inquadrature per se stessa, dalla quale nascerebbe (del tutto autonomamente da ciò che le inquadrature rispecchiano) un determinato contenuto.

Più o meno consci di ciò, gli inventori di simili teorie dell'elemento specifico dell'arte cinematografica stavano comunque tutti su posizioni formalistiche. Invece di fornire un'analisi ampia e completa delle possibilità di cui il cinema dispone per incarnare in immagini la realtà, essi si preoccupavano di esaltare in modo unilaterale una sola di queste possibilità. E, cosa curiosa, pur tendendo ad affermare l'autonomia del cinema come arte, la sua originalità, nelle loro concezioni teoretiche costoro non andavano oltre una semplice applicazione delle concezioni formalistiche imprestate dalle altre arti allo scopo di servirsene per i propri fini. Così, la concezione dell'elemento specifico della recitazione dell'attore nel cinema, la concezione dell'attore come di un « modello », traeva origine dalla teoria decadente ben nota nel teatro col nome di teoria dell'« uomo espressivo », importata dall'occidente in Russia ad opera del principe S. Volkonski.

La tendenza ad avvicinare il cinema ai « generi inferiori » dell'arte borghese — il romanzo poliziesco e il *music-hall* — rifletteva la diretta influenza dell'arte decadente del dopoguerra in occidente e soprattutto dell'arte tedesca e americana.

La teoria del « montaggio ad attrazione » si trovava in diretta connessione con i tentativi di Meyerhold di distruggere il teatro. In poche parole, le concezioni che contrapponevano il cinema alle altre arti si fondavano su concezioni formalistiche

prese a prestito da quelle stesse arti a cui il cinema veniva contrapposto.

Tutte queste teorie erronee influirono in maggiore o minor grado sulla prassi artistica di una serie di cineasti nel periodo del cinema muto. E perciò l'eredità teoretica del cinema muto richiede una rigorosa revisione, come pure le concezioni allora formatesi sui problemi di mestiere cinematografico.

Inoltre, per quanto grandi e notevoli fossero i risultati del cinema muto sovietico, una svolta decisiva nello sviluppo dell'arte cinematografica si ebbe già negli anni in cui il nostro cinema sovietico si armò della parola e del suono. Questa svolta ebbe luogo in relazione ai mutamenti di importanza storica mondiale subentrati nella vita della propria patria in seguito alla costruzione delle fondamenta della società socialista e ai sostanziali cambiamenti sopravvenuti nell'economia e nella coscienza del nostro popolo.

Mettendosi al servizio della costruzione del socialismo, i cineasti dovettero riflettere nuovamente su molti altri problemi. Alla concezione settaria borghese dell'arte fu inferto un colpo decisivo. Il partito, Stalin stesso, diedero all'arte sovietica un metodo artistico d'avanguardia, il metodo del realismo socialista che richiede agli artisti una raffigurazione veritiera e storicamente concreta della realtà nel suo sviluppo rivoluzionario. La nocività del formalismo, che non permette di riflettere veridicamente nelle opere d'arte la nuova realtà e i nuovi uomini, che non permette di rendere i film patrimonio di milioni di spettatori, divenne palese anche a molti di quegli artisti che prima si trovavano sotto l'influsso delle concezioni formalistiche.

I maestri dell'arte cinematografica sovietica, come pure i maestri delle altre arti, cominciarono a rendersi padroni del metodo d'avanguardia del realismo socialista. Ciò portò l'arte cinematografica sovietica a creare una serie di film particolarmente riusciti, fra i quali il « Ciapaiev » indicava all'arte cinematografica le vie del suo sviluppo per molti anni.

I registi e gli altri maestri del cinema ricominciarono a studiare; essi compresero che il cinema sonoro è un'arte sintetica che non permette di estraniarsi dall'esperienza delle altre arti. Se nei film muti era ancora in una qualche misura possibile ricercare la soluzione dei propri compiti prevalentemente

attraverso i mezzi figurativi e di montaggio, nel cinema sonoro apparve necessario appoggiarsi soprattutto sull'attore quale interprete fondamentale dell'assunto ideologico-artistico dell'opera.

Nel cinema sonoro il significato del montaggio e della costruzione figurativa delle inquadrature cessò di essere predominante. Perciò la professione del regista si trasformò in modo radicale.

Diversa diventò anche la sceneggiatura e diverse le esigenze nei confronti della sceneggiatura. Nel cinema muto la sceneggiatura era in notevole misura solamente uno schema del futuro per quanto riguarda il soggetto e il montaggio, l'aspetto ideologico si manifestava fondamentalmente nelle didascalie. L'odierna sceneggiatura non è assolutamente uno schema di soggetto, ma un'opera artistica pienamente valida e conclusa, il cui assunto ideologico va delineandosi attraverso i caratteri dei suoi personaggi. In tal modo, aumentò incommensurabilmente il significato della drammaturgia cinematografica.

Ma, se l'assunto della sceneggiatura si manifesta attraverso i caratteri dei suoi personaggi, l'individuazione di questi caratteri diventa il compito fondamentale allorchè si gira un film. Perciò nel cinema sonoro è aumentata in enorme misura l'importanza dell'attore come artista, che incarna direttamente i caratteri pensati dall'autore della sceneggiatura.

Nell'arte del cinema sonoro del realismo socialista il regista esprime il proprio assunto di regìa realizzando la sceneggiatura soprattutto attraverso la creazione dell'attore. Nell'arte del cinema sonoro, come pure nel teatro, il regista nel suo lavoro con gli attori, per usare le parole di V. I. Niemirovic Dacenko, « muore nell'attore » ed all'individualizzazione della figura dell'attore è sotto molti riguardi subordinata la struttura figurativa e di montaggio del film.

Da ciò naturalmente non consegue che nel cinema sonoro la funzione del regista sia inferiore a quella da lui svolta nel cinema muto, che la personalità del regista non possa trovarvi un'estrinsecazione altrettanto completa. No, in seguito al complicarsi dei compiti ideologico-artistici, l'importanza della personalità creativa del regista e la sua responsabilità di fronte agli spettatori non sono altro che aumentate.

Anche la professione del regista cinematografico si è incommensurabilmente complicata. Oggi, il regista cinematografico non è più il tecnico della grafica dinamica, quale era un tempo nel cinema muto. E d'altronde, egli non è un regista teatrale che realizzi sullo spazio angusto del palcoscenico la messa in scena di un dramma. Tutta la ricchezza e la varietà di possibilità dell'arte cinematografica contemporanea concorrono a determinare la professione artistica del regista del cinema sonoro. E, benchè la teoria del cinema che si risolve nella regia sia da tempo superata, noi riconosciamo nel regista (a fianco dell'autore della sceneggiatura letteraria) *l'autore* del film. La professione del regista cinematografico riunisce in sè tutte le professioni creative e ha una parte determinante nell'arte cinematografica. Tutta la varietà dell'arte cinematografica si rispecchia nel multiforme e complesso processo della creazione del regista.

Parlare della professione del regista cinematografico vuol dire in un modo o nell'altro toccare tutti i principali problemi dell'arte del cinema. Perciò, dopo essersi posta la questione inerente alla natura del mestiere di regista, noi dovremo in primo luogo analizzare il lavoro compiuto dal regista sulla sceneggiatura letteraria, il lavoro da lui svolto con l'attore, con l'operatore e con lo scenografo, dovremo soffermarci sul processo di creazione del trattamento che può dirsi la brutta copia del futuro film, soffermarci sul modo in cui egli affronta l'impostazione figurativa di montaggio del film. La piena validità del lavoro creativo di tutti gli altri partecipanti alla creazione del film e la qualità ideologico-artistica dello stesso dipendono in tutta analisi dalla giusta soluzione data dal regista a tutti i suoi compiti creativi e organizzativi.

II.

« La poesia per il suo contenuto sta incommensurabilmente al di sopra delle altre arti », — scriveva Cernicevski nella sua opera « Rapporti estetici dell'arte con la realtà », — tutte le altre arti non sono in grado di dirci la centesima parte di quel che dice la poesia. Ma questa relazione cambia completamente

quando noi rivolgiamo l'attenzione alla forza e alla vivezza dell'impressione soggettiva prodotta dalla poesia per un verso e dalle altre arti per un altro verso. Tutte le altre arti, similmente alla viva realtà, agiscono direttamente sui sensi, mentre la poesia agisce sulla fantasia; la fantasia di certi individui è assai più ricettiva e fresca che non in altri, ma in genere si deve dire che in un uomo sano le sue immagini sono pallide, deboli in confronto alle percezioni dei sensi; pertanto sarà bene dire, che per forza e chiarezza dell'impressione soggettiva, la poesia è di molto inferiore non solo alla realtà, ma a tutte le altre arti ».

Probabilmente non sbaglieremmo se dicessimo che il cinema è poesia, letteratura, ma una letteratura che ha acquisito, per usare la parola di Cernicevski, la forza e la chiarezza della impressione soggettiva.

Lo scrittore, lavorando su un'opera letteraria, riflette la realtà che egli ha studiato e la riflette in immagini letterarie rappresentandola mediante le parole. Nel film, la sceneggiatura letteraria diventa estremamente concreta, visibile, essa si fonde ai quadri reali della vita, all'uomo vivo che la incarna, l'attore, all'ambiente concreto in cui è posto. E qui risiede la grande capacità di influenza dell'arte cinematografica, ciò che la rende la più popolare e la più importante delle arti.

Se ci poniamo il compito di fornire la definizione più ampia e più concisa della regia cinematografica dovremo dire, che *il regista cinematografico è l'artista capace di mettere in luce con estrema concretezza il contenuto di immagini dell'opera letteraria parlando direttamente ai sentimenti dello spettatore, conferendo a questo contenuto di immagini la forza e l'evidenza dell'impressione soggettiva.*

Questa definizione assai ampia della regia cinematografica ci permette di spiegare le principali esigenze del regista verso la sceneggiatura.

La questione dei rapporti del drammaturgo e del regista cinematografico, delle esigenze della regia nei confronti delle sceneggiature, del carattere e dell'ampiezza del lavoro sulla sceneggiatura letteraria è non solo la più complicata, ma anche la più male intesa della nostra prassi creativa. Per sciogliere il nodo delle opinioni contradditorie che regnano circa il significato della sceneggiatura, circa le esigenze che il regista ha

diritto di presentare nei suoi confronti, circa i rapporti tra lo sceneggiatore e il regista, ci fermeremo sull'oggetto delle dispute e cercheremo di far luce sulle cause di queste dispute.

Il radicale cambiamento avvenuto nel cinema allorchè esso è diventato sonoro ha richiesto innanzi tutto un radicale mutamento dell'atteggiamento verso la sceneggiatura. In quanto la parola diventava il mezzo fondamentale per esprimere l'assunto ideologico dell'opera cinematografica, anche l'importanza della base letteraria del film diventava esclusiva. Questo non riuscirono a comprendere taluni registi cinematografici che ancora oggi continuano a vedere nella sceneggiatura soltanto lo schema, soltanto l'armatura del futuro film. Questo non riuscirono a capire neppure taluni scrittori per i quali la sceneggiatura restava genere inferiore (quale era in realtà negli anni d'infanzia del cinema), un genere che non richiederebbe finitezza, perfezione, dettagli ed estrema concretezza in tutte le descrizioni.

La sceneggiatura scritta soltanto nelle sue linee fondamentali di soggetto e nel dialogo dei personaggi, la sceneggiatura che schematizza la realtà che in essa si riflette, è un'opera letteraria incompleta, dove anche il regista più capace non riuscirà a trovare risposta ai problemi che lo agitano. Il regista legge troppo poco in una simile sceneggiatura e nelle sue immagini schematiche non può scorgere la vera vita. E se egli nondimeno accetta di lavorare su una simile sceneggiatura, dovrà inevitabilmente rifinire, perfezionare quanto l'autore ha trascurato, dovrà ampliare, precisare e talvolta anche modificare il disegno dell'autore, ricercare le motivazioni, la giustificazione reale della condotta e delle azioni dei personaggi. A differenza delle opere della drammaturgia teatrale, gli avvenimenti descritti nella sceneggiatura cinematografica si svolgono necessariamente in un ambiente reale, essi non hanno i limiti delle esigenze di unità di luogo, di tempo e di azione dai quali ancor oggi in una certa misura il teatro dipende. E se lo scrittore, lavorando su una sceneggiatura cinematografica, rinuncia alle sue facoltà di prosatore e si sente un drammaturgo teatrale, non descrive o descrive insufficientemente il secondo piano della vita, l'ambiente in cui si sviluppa l'azione, magari anche nonostante se stesso egli dovrà rassegnarsi a vedere nel film molte cose per lui nuove e inaspettate.

La sceneggiatura di un film muto non era ancora un'opera letteraria autonoma e completa. Ce lo dice l'origine stessa del termine « sceneggiatura », che inizialmente designava l'ordine di successione delle scene. Persino negli anni del fiorire del cinema muto la sceneggiatura continuò a restare in notevole misura semplicemente uno schema, il progetto iniziale del film, e non pretendeva di avere un significato artistico autonomo. La sceneggiatura sonora, la cui idea si venne enucleando attraverso immagini umane pienamente valide e concrete, è invece già un genere letterario a sè, può essere anche più autonomo delle opere della drammaturgia teatrale.

La drammaturgia teatrale deve tener conto di una serie di convenzioni, in essa anche il numero dei luoghi di azione è limitato, come limitati sono il tempo dell'azione e il numero di coloro che vi partecipano; in essa manca il secondo piano, un'ampia raffigurazione dell'ambiente, essa è costretta a mettere in luce la condotta dei personaggi quasi esclusivamente mediante il dialogo.

La drammaturgia cinematografica sfrutta liberamente lo spazio e il tempo; ad essa è in egual misura accessibile la raffigurazione di ampi movimenti di massa come delle più sottili sfumature dei pensieri e dei sentimenti dell'individuo. I suoi personaggi non agiscono in uno spazio convenzionale, che può essere riprodotto sulla scena, ma direttamente nella realtà stessa. E, nel contempo, la parola sonora viene da essa utilizzata in modo vario e completo, così come avviene nella drammaturgia teatrale.

Infine (e qui sta a nostro avviso una delle sue peculiarità determinanti), la drammaturgia cinematografica ha un grande vantaggio su ogni altra arte spaziale: essa non è solamente in grado di raffigurare i conflitti degli uomini, la loro vita, la loro lotta, ma di mostrare direttamente il processo del lavoro, cosa che per l'arte dell'epoca socialista ha una importanza del tutto eccezionale.

Il *pathos* della raffigurazione dei movimenti di massa e del lavoro, ecco dove sta la forza della drammaturgia cinematografica, come uno dei generi della letteratura.

Tutte queste peculiarità della drammaturgia cinematografica la rendono vicina (come rendono vicina l'arte cinemato-

grafica in generale) più che alla drammaturgia teatrale (o al teatro) alla prosa narrativa.

Per le sue possibilità di incarnare la realtà, l'attuale sceneggiatura sonora è più vicina al racconto o al romanzo realistico, libero da qualsiasi convenzione esteriore e capace di valersi ampiamente delle descrizioni più particolareggiate. Perciò, le principali esigenze che si manifestano nei confronti della sceneggiatura sonora coincidono con le esigenze manifestate nei confronti della prosa artistica. Una sceneggiatura pienamente valida deve potersi leggere come un racconto, come un romanzo, benchè essa possieda alcune differenze che derivano dalle peculiarità dell'arte cinematografica.

Una conferma dell'affinità della drammaturgia cinematografica colla prosa artistica è data anche dalla circostanza che molti nostri film hanno avuto come punto di partenza opere narrative di scrittori sovietici, mentre sono pochi i film che sono stati tratti da opere teatrali. Quando il cinema realizza sullo schermo le opere narrative deve talvolta distaccarsi notevolmente da esse, ma, per quanto la sceneggiatura del « Ciapaiev » dei fratelli Vassiliev si distingua dal racconto di Furmanov, senza quest'ultimo essa sarebbe stata irrealizzabile. I nostri registi si accingono così volentieri a realizzare sullo schermo le opere narrative proprio perchè essi possono trarne un'eccezionale ricchezza di dettagli che caratterizzano la realtà in modo ampio e concreto che spiegano sino in fondo il comportamento di ogni persona. E non è un caso, che nei soli ultimi anni molte notevoli opere letterarie sovietiche siano state realizzate sullo schermo, opere come « Il cavaliere della stella d'oro » e « La Giovane Guardia », « La storia di un uomo vero » e « Primavera a Saken », « Lontano da Mosca » e « La luce a Koordi » e molte altre.

Possiedono le nostre sceneggiature quella pienezza e concretezza di riproduzione della realtà e dei caratteri umani di cui è forte la prosa narrativa?

Le migliori sceneggiature, in base alle quali furono realizzati i film più riusciti del cinema sovietico, indubbiamente possiedono queste qualità. Tali sono le sceneggiature dei film « Ciapaiev » e « Sciors » « Il deputato del Baltico » e « La grande svolta », « La caduta di Berlino », « L'accademico Ivan Pavlov » e di una serie di altri film. Ma la maggior parte delle

sceneggiature non possiede ancora pienamente queste qualità e non può essere posta sullo stesso piano delle migliori opere della prosa sovietica. E perciò i registi che si accingono a realizzare queste sceneggiature, devono, volenti o nolenti, perfezionare ciò che gli autori hanno lasciato lacunoso.

Abbiamo detto che il regista cinematografico è l'artista capace di vedere la realtà raffigurata in un'opera letteraria e ricrearla con estrema concretezza, con la forza e l'evidenza dell'impressione soggettiva.

Ma ancor oggi vari registi, che pur possiedono uno sguardo assai perspicace, una grande immaginazione artistica ben disciplinata, sovente dimostrano di non essere in grado di assolvere questo loro compito perchè nella sceneggiatura non trovano a tale scopo sufficiente materiale, perchè la sceneggiatura è schematica, perchè dietro le sue immagini e i suoi avvenimenti si trova un numero troppo limitato di osservazioni dell'autore sulla vita. E sarebbe ancora ventura se lo « scheletro » offerto al regista in luogo di un'opera completa fosse solido, armonico e proporzionato, se esso non fosse artificiale, e il regista disponesse della conoscenza della realtà e dei dati di cui disponeva lo scrittore. Allora tale compito potrebbe essere risolto con successo e citiamo ad esempio il lavoro di I. Pyriev sulle sceneggiature di molti dei suoi film, ma se lo « scheletro » di sceneggiatura è privo di qualità positive e il regista non dispone dei dati necessari, i risultati dell'intervento del regista non sono certamente consolanti. Allora, naturalmente, nascono i malintesi tra regista e autore e, specialmente, il malcontento degli spettatori verso entrambi.

Ma ogni vero regista, anche se aspira ad un'attività letteraria (e non sono pochi), sogna di disporre di una sceneggiatura pienamente valida per poterla realizzare nel cinema.

L'arte del cinema è probabilmente la più particolareggiata e concreta delle arti. Se l'autore vede e rappresenta il suo eroe in tutte le manifestazioni del suo carattere, in tutti i particolari del suo comportamento, se per l'autore quest'eroe non è solamente una somma di certe qualità umane che si manifestano in determinati conflitti da lui immaginati, ma un uomo concreto, irripetibile nella sua tipicità, il pensiero dell'autore non sarà alterato nè dal regista nè dall'attore. Se per contro il regista e l'attore non ricevono dalla sceneggiatura un'immagine

esauriente dell'uomo la cui figura devono incarnare, inevitabilmente essi cercano di completarla, talvolta persino entrando in conflitto con l'autore, talvolta persino attribuendo all'eroe caratteristiche che l'autore non voleva attribuirgli.

Proprio la concretezza e il carattere particolareggiato dell'arte cinematografica la rendono erede delle grandi tradizioni della prosa classica, di quelle tradizioni che così chiaramente si ritrovano rispecchiate nelle migliori opere della letteratura sovietica. In base alla mia propria esperienza di regista, in base all'esperienza del mio lavoro di insegnamento fra i giovani cineasti, so per certo che la letteratura classica, come pure le migliori opere della letteratura sovietica, non richiedono per essere realizzate sullo schermo alcun intervento del regista e dell'attore onde risolvere i caratteri degli eroi e lo sviluppo del soggetto. In queste opere è contenuto un materiale prezioso, che permette al regista e all'attore di vedere la realtà in esse raffigurata in tutta la sua pienezza. Qui non c'è nulla da integrare e da arricchire. Al contrario, il problema è di saper mantenere sullo schermo tutta l'enorme ricchezza di osservazioni sulla vita che gli autori hanno messo nelle loro opere.

L'immaginazione artistica del regista in questo caso non si rivolge ad integrare i dettagli mancanti, ma ad incarnare tutta la ricchezza in essi contenuta nel film. Per quanto riguarda lo sceneggiatore, anche di fronte a quest'ultimo si pone un compito di non piccola difficoltà; riorganizzare il testo dell'autore in modo da conservare nel film (che ha una capienza rigorosamente limitata) sia l'intera ricchezza del disegno originale, sia le proporzioni, i legami fra i personaggi che riflettono veri rapporti della vita. Lo sceneggiatore deve tradurre l'opera narrativa nel linguaggio dello schermo, mantenere l'armonia del disegno dell'autore pur riducendo il soggetto e il numero dei personaggi; egli deve trovare l'espressione plastica esemplare per tutti i principali pensieri dell'autore anche se espressi in forma pubblicistica. Il valore di questa traduzione di un'opera letteraria nel linguaggio dello schermo si misura sulla precisione dell'incarnazione dell'assunto fondamentale dell'autore.

La questione delle possibilità di realizzare sullo schermo le opere della narrativa classica è per noi interessante non solo perchè nella nostra prassi artistica noi adottiamo costantemente questo sistema, ma anche perchè esso ci permette di chiarire

il grado di affinità della nostra arte cinematografica alla letteratura. I migliori esempi di narrativa sono come un metro di giudizio per le esigenze che noi dobbiamo avanzare nei riguardi della sceneggiatura. Il compito comune a tutti coloro che lavorano nella letteratura e nel cinema è di far sì che la sceneggiatura divenga un documento altrettanto impegnativo quanto lo è un racconto o un romanzo che sono destinati alla lettura; far sì che la sceneggiatura non sia un programma di creazione del film, uno schema della futura opera cinematografica, ma un tale fondamento ideologico-artistico di essa che il regista e gli attori possano trovarvi risposta a tutti i problemi che li interessano.

L'esigenza di concretezza, di precisione e di dettaglio, che i registi avanzano nei confronti della sceneggiatura, è in ultima analisi l'esigenza che l'autore della sceneggiatura abbia una conoscenza esauriente della realtà da lui raffigurata. Eppure da noi non di rado gli sceneggiatori ancora contrappongono una capacità artigianesca di intrecciare e risolvere conflitti a questa conoscenza profonda del proprio oggetto, che il partito nelle sue storiche deliberazioni sui problemi della letteratura e dell'arte ha richiesto agli artisti sovietici.

Non di rado il tema ancor oggi da noi viene sostituito dal materiale e le sceneggiature sull'industria socialista o sull'agricoltura appaiono opere in cui la fabbrica o il colcos sono soltanto uno sfondo per un soggetto che non ha alcuna diretta relazione con essi. Di regola, ciò avviene perchè l'idea della sceneggiatura non nasce da uno studio concreto di questo o quell'aspetto della realtà, ma da una applicazione esteriore degli usuali conflitti drammatici a certe circostanze. Questo « metodo » di creazione, che trae origine da abitudini artigianali, e non dall'interiore bisogno dell'artista di spiegare questo o quel processo che lo agita, è sostanzialmente un metodo formalistico.

Non è un caso che molti giovani prosatori, che hanno esordito in letteratura dopo la guerra abbiano portato nei loro primi libri le loro personali biografie. Noi non esigiamo naturalmente dall'artista che tutto ciò di cui egli scrive o a cui dedica i film esca necessariamente dalla sua vita personale, giacchè se così fosse non avremmo artisti di professione. Ma noi richiediamo ad ogni artista una penetrazione tale nel materiale della sua

opera che faccia sì che questo materiale determini la sua biografia artistica.

In particolare, ciò si riferisce all'autore drammatico del cinema, a cui è conferito l'alto diritto di parlare a decine di milioni di uomini. Le sue opere debbono avere una destinazione conoscitiva, educativa. Per insegnare, però, bisogna saperne più degli altri. Se l'autore della sceneggiatura cinematografica non possiede questa qualità, se egli non ha una profonda conoscenza della realtà che raffigura o se sfrutta i conflitti di soggetto già resi famosi dalla drammaturgia artigianale, egli non può realizzare i suoi elevati compiti di maestro di vita, di ingegnere delle anime.

Il cinema esige dall'autore un enorme e minuzioso lavoro sulla sua opera. La realizzazione dell'assunto dell'autore non dipende solamente dall'autore, ma da un gran numero di artisti di varia specializzazione che il regista dirige. Ciò complica il lavoro dello scrittore per il cinema. Nonostante queste specifiche difficoltà, tuttavia, il lavoro nel cinema gli darà anche una immensa soddisfazione creativa realizzando il suo disegno con estrema concretezza.

Il primo e più importante compito del regista è quello di rendersi padrone del materiale della realtà raffigurata nella sceneggiatura e di verificare le idee, le immagini e il soggetto della stessa sulla vita reale. Affinchè il campo della realtà ben noto allo sceneggiatore e al regista riceva un'evidente e veritiera rappresentazione nel film non basta conoscere le leggi di questa realtà. Bisogna che le leggi della realtà, le concezioni in cui esse sono espresse, ricevano un'illuminazione per immagini, si manifestino concretamente in tutta l'originalità individuale propria al singolo fatto. E' nella scienza che l'idea si esprime attraverso concetti. Nell'arte ciò avviene attraverso immagini, attraverso qualcosa di concreto. La facoltà di esprimere l'idea attraverso qualcosa di concreto, attraverso le immagini, facoltà che si chiama fantasia creatrice, nasce nel regista dalla ricchezza e dall'esattezza delle sue osservazioni sulla vita.

Il lavoro del regista sulla sceneggiatura letteraria comincia dallo studio di quella realtà concreta che è rispecchiata nella sceneggiatura e prosegue colla verifica delle sue cognizioni di tale realtà mediante consultazioni con gli specialisti.

Circola l'opinione secondo cui la cosiddetta « critica dei competenti » con le loro « pignolerie » verso i dati di fatto descritti nella sceneggiatura sia inutile, perchè essa ostacolerebbe l'artista, gli impedirebbe di risolvere quei problemi « ampiamente umani » che egli cerca di riflettere nella sua opera. Quest'opinione deriva dalla convinzione peraltro assai ingenua, che l'artista dovrebbe occuparsi soltanto di ciò che è « universalmente umano » e che quest'ultimo possa venire espresso al di fuori della concreta prassi della vita. Ed invece la professione, l'opera, a cui l'uomo sovietico dedica tutta la sua vita imprime un'orma essenziale su tutte le sue azioni determina questa o quest'altre qualità del suo carattere e del suo comportamento.

Se l'autore trascura i dettagli concreti dell'attività professionale dei suoi personaggi, egli priva l'opera non solo della sua forza di persuasione artistica, ma anche di valore conoscitivo. Per quanto possa parer strano, nemmeno l'apparato dei redattori rivolge la dovuta attenzione a questo aspetto del lavoro dello sceneggiatore e del regista. I nostri redattori di sceneggiatura, analizzando diligentemente e attentamente l'aspetto ideologico delle opere cinematografiche, non manifestano sufficienti esigenze nei confronti del carattere della raffigurazione dell'attività lavorativa e della vita dei personaggi di queste opere.

Non abbiamo qui la possibilità di formulare compiutamente tutte le esigenze fondamentali a cui deve rispondere una sceneggiatura pienamente valida. Perciò ci permetteremo di elencare in breve solamente alcune di quelle che ci sembrano particolarmente importanti.

La prima esigenza a cui deve rispondere una sceneggiatura letteraria è quella di una estrema precisione e chiarezza del conflitto, di tutte le linee di soggetto attraverso le quali si manifestano i caratteri dei personaggi fondamentali del film. Questa esigenza è di ordine ideologico e non formale. La logica dello sviluppo del soggetto è per se stessa morta se non viene illuminata da un giusto sguardo di partito sugli avvenimenti raffigurati, se il conflitto e lo sviluppo delle immagini non sono tipici per la data realtà, se essi non riflettono il reale processo storico. Possono essere un esempio di ciò gli intelligenti film

progressivi italiani come « Roma città aperta » « Ladri di biciclette » « Le mura di Malapaga ».

Tutti questi film riflettono gli avvenimenti della realtà in modo veritiero e onesto, essi testimoniano che i maestri che li hanno creati si attengono a concezioni progressive e posseggono un'eccezionale spirito di osservazione. Essi commuovono veramente gli spettatori ponendo alle loro coscienze i principali problemi del giorno d'oggi; eppure tutti questi film lasciano lo spettatore insoddisfatto, perchè nessuno di essi dà una risposta ai problemi enunciati. Nessuno di questi film dice quale sia la causa delle disgrazie che si rovesciano sugli uomini semplici nel mondo capitalistico, nè dice che cosa occorra fare per conquistare più umane condizioni di vita. Tutti questi film sono dettati dalla simpatia verso gli uomini semplici, ma manca in essi quella volontà di lottare per cambiare condizioni di vita. Ciò avviene perchè gli autori di questi film, pur vedendo le contraddizioni della realtà che li circonda, non sanno di dove sorgano queste contraddizioni e come esse possano venire superate. Di qui, dalla mancanza di una chiara visione della vita, dalla immaturità della visione del mondo deriva il fatto che i conflitti non sono conclusi, che le linee di soggetto dei singoli destini umani non sono risolte, deriva un atteggiamento fatalistico verso la vita dei personaggi. Lo spettatore sovietico è in grado di orientarsi da sè nei quadri veritieri della vita che gli vengono presentati. E per lui questi film sono preziosi documenti artistici. Ma, ad uno spettatore meno evoluto, che non possiede un simile orizzonte politico, simili opere non possono dare un aiuto per capire la vita; esse non lo armano per la sua lotta.

I nostri artisti sovietici del cinema conoscono le leggi della realtà e perciò di regola nei film sovietici non si riscontra un simile difetto. Ma in alcuni nostri film talvolta si nota il difetto opposto; la loro precisa e giusta concezione politica non si materializza nel film a causa della povertà delle osservazioni sulla vita in esso contenuta. In questo caso il conflitto, pur pensato nei suoi giusti termini, perde la forza di persuasione, i caratteri perdono originalità e l'opera nel suo complesso diventa schematica, superficiale, disegna la vita in modo approssimativo e poco verosimile.

L'esigenza di precisione e di chiarezza del conflitto e di

una caratterizzazione per immagini dei personaggi è innanzi tutto ed in special modo l'esigenza di una precisione dell'assunto ideologico e di una profonda conoscenza della realtà che si raffigura.

La seconda esigenza che necessariamente si deve indicare e che in un certo senso costituisce una continuazione della prima è l'esigenza che tutte le descrizioni siano dettagliate. Solitamente nelle nostre sceneggiature letterarie si descrive accuratamente solo il primo piano, i personaggi principali e i conflitti fondamentali, mentre l'autore lascia completamente alla fantasia del regista la raffigurazione di ciò che è l'ambiente in cui si svolge l'azione, che alimenta quei conflitti e che genera quei dati personaggi. E ciò, si capisce, è profondamente sbagliato. In una sceneggiatura è indispensabile che le descrizioni e i dettagli siano i più numerosi possibili. Sarà meglio che l'ambiente in cui si svolgono gli avvenimenti sia descritto in modo talmente dettagliato che il regista non trovi difficoltà ad inserire tutti questi dettagli nel film. In compenso, essi daranno al regista la sensazione di conoscere a fondo la realtà descritta nella sceneggiatura in modo che egli potrà scegliere tutto ciò che appare più necessario al film senza timore di sbagliare. Non ha alcuna importanza che la sceneggiatura, in seguito a questa abbondanza di particolari, aumenti di volume e salga a 100 o 120 pagine invece delle normali 80. Un simile ampliamento della sceneggiatura non porta ad un aumento del metraggio del film, ma rende soltanto più completo il contenuto delle sue inquadrature, arricchisce ogni inquadratura di un secondo o di un terzo piano, aiuta a mostrare i personaggi non in un ambiente astratto, ma nel vivo dell'esistenza reale.

Il dovere del regista è di persuadere il proprio sceneggiatore che egli ha l'obbligo di descrivere l'ambiente in cui si svolgono gli avvenimenti in modo altrettanto dettagliato e accurato di quel che avviene nei romanzi o nei racconti. Ripetiamo, quanto più dettagliatamente è descritto l'ambiente in cui agiscono i personaggi della sceneggiatura, tanto più completo esso si presenta al regista e tanto più concreta sarà nel film la realtà raffigurata.

La terza esigenza che qui rileveremo è l'esigenza di rispettare le reali proporzioni della vita. Il cinema, per sua stessa natura, è in grado di ricreare sullo schermo qualsiasi avveni-

mento così come esso si è sviluppato, nei suoi lineamenti principali. Esso non ha bisogno di ricorrere ad una rappresentazione indiretta, riflessa degli avvenimenti, ma può riprodurre avvenimenti di qualsiasi portata, il suo spazio non ha limiti ed esso dispone di un'inesauribile capacità di spostamento della azione. Lo sceneggiatore non deve trascurare tutte queste possibilità del cinema.

Quindici anni fa, fra i cineasti si dibatteva la questione di ciò che dovesse essere il cinema: drammatico o epico. La maggior parte di coloro che presero parte a questa discussione consentirono sul fatto che il cinema può essere in taluni casi epico e in altri casi un'arte drammatica. A noi sembra che, se si intende l'epos come un'ampia raffigurazione dei destini del popolo e il dramma come un riflesso di tali destini attraverso i destini dei singoli uomini, il cinema deve essere necessariamente ad un tempo arte epica e arte drammatica.

Il cinema è in grado di associare l'epos e il dramma e di scoprire così in modo completo la vita riflettendo ad un tempo i più larghi movimenti di massa e i conflitti individuali che rispecchiano tali movimenti nei destini dei singoli. Così nel film «Ciapaiev» il tema della vittoria dell'organizzazione e della coscienza comuniste sulla spontaneità appare risolto anche nei rapporti personali tra Furmanov e Ciapaiev, oltre che nello sviluppo ideologico della massa dei soldati della divisione di Ciapaiev. Così, nel film « Il deputato del Baltico », il destino del professor Polegiaiev si risolve in diretto organico legale con le battaglie di classe a Pietrogrado nei giorni della rivoluzione socialista di Ottobre, battaglie mostrate nella sceneggiatura e nel film in modo assai sobrio benchè espressivo.

Nel nostro paese, dove tutta l'esistenza dell'uomo è legata alla collettività, l'elemento epico pervade inevitabilmente qualsiasi conflitto drammatico. E non vi è alcun motivo di rinunciare ad utilizzare le capacità proprie del cinema di rendere tale combinazione di epos e di dramma.

D'altronde, gli artisti del cinema non sempre utilizzano in modo sufficientemente completo questa facoltà della loro arte. Così, per esempio in un film interessante e significativo come « La grande svolta» di F. Ermler e B. Cirskov, ben si rende il pensiero militante dei condottieri sovietici, la superiorità della strategia staliniana sulla strategia degli invasori tedeschi. Nel

film è giustamente rispecchiata questa che è stata una delle principali cause della vittoria dell'Unione Sovietica nella guerra patriottica. Ma l'andamento stesso delle operazioni militari in cui si sono manifestati l'eccezionale patriottismo e il coraggio dei combattenti sovietici, ossia uno dei principali fattori della vittoria, nel film non viene raffigurato in modo così completo e profondo.

In un altro film non meno significativo, dedicato al medesimo tema, ad un avvenimento che è diventato una svolta nel corso della guerra, ossia ne «La battaglia di Stalingrado» di V. Petrov e N. Virka, la realizzazione del geniale piano di annientamento delle truppe fasciste tedesche sotto Stalingrado viene raffigurata con uno slancio e una pienezza che la cinematografia ancora non conosceva. Ma in questo film si dedica troppo poca attenzione alla rappresentazione del mondo interiore dei generali, degli ufficiali e dei soldati, di quei pensieri e sentimenti che diedero loro le forze per la vittoria.

Entrambi i film da noi citati a titolo d'esempio posseggono un valore conoscitivo ragguardevole, ma, nonostante i loro indubbi ed assai notevoli pregi, essi non danno un quadro completo dell'avvenimento storico. Uno di essi è risolto con mezzi puramente drammatici (non per niente la sceneggiatura di Cirskov ha potuto esser ridotta così facilmente e felicemente per il teatro), l'altro con mezzi fondamentalmente epici.

Un'impostazione più profonda e più completa dell'utilizzo di tutte le possibilità del cinema per risolvere un tema di importanza storica troviamo ne « La caduta di Berlino » di M. Ciaureli e P. Pavlenko. In questo film veramente innovatore l'epica e la drammaturgia sono fuse, si integrano a vicenda, qui il significato della storica lotta appare sia attraverso la rappresentazione di avvenimenti militari e politici decisivi, sia attraverso il destino personale di Aleksei Ivanov, l'eroe del film, soldato semplice nella grande guerra patriottica.

Il cinema possiede un notevole dono, la capacità di mostrare la vita in tutta la sua ampiezza, in tutte le complessità delle sue manifestazioni, ed è dovere del regista fare in modo che l'autore della sceneggiatura utilizzi tutte queste possibilità in piena misura, fare in modo che anche nella sceneggiatura gli avvenimenti siano rispecchiati in larghezza, in tutta la loro

grandezza, e in profondità, in tutta la loro influenza sui caratteri e i destini umani.

Non abbiamo qui la possibilità di soffermarci su una serie di altre importanti esigenze che il regista cinematografico deve porre all'autore della propria sceneggiatura, esigenze che riguardano la composizione dell'opera cinematografica, la ricerca di una determinata forma della sceneggiatura, delle particolarità di genere, ecc. Diremo soltanto che, pur rispettando e stimando la professione creativa dell'autore drammatico, il regista deve tuttavia partecipare attivamente al lavoro sulla sceneggiatura che gli è destinata.

Nel cinema, dove l'opera riceve un'unica realizzazione, dove il regista dispone di possibilità eccezionalmente larghe per mostrare gli avvenimenti della realtà, di possibilità che l'autore della sceneggiatura difficilmente può prevedere, la collaborazione creativa tra il regista e il soggettista sin dalle prime tappe della preparazione della sceneggiatura ha un'importanza decisiva. Naturalmente questa collaborazione non deve ridursi ad un intervento del regista sul progetto dell'autore della sceneggiatura, non deve far diventare il regista un coautore della base letteraria del film. Di regola, il regista lavorando con il soggettista, deve aiutarlo a cercare la forma cinematografica in cui il suo soggetto potrà esprimersi nel modo più completo e preciso. Lavorando con l'autore il regista deve mostrargli come la scena o l'episodio da lui scritti possono apparire sullo schermo; il regista deve mostrare al soggettista le vie della realizzazione filmica del suo soggetto e, da questo punto di vista, verificare la sceneggiatura in tutti i suoi dettagli. Una simile partecipazione del regista al lavoro del soggettista non lo rende un coautore della base letteraria del film, ma in un certo senso il principale redattore artistico della sceneggiatura. Ed una simile collaborazione è di vantaggio ad entrambi. Essa permette al soggettista di « vedere » la propria sceneggiatura prima che sia filmicamente realizzata. Essa permette al regista di accingersi al suo lavoro di ripresa già ben preparato, perchè ha risolto preventivamente i principali problemi inerenti alla trattazione della sceneggiatura.

III.

Quando il lavoro sul testo letterario della scenaggiatura è terminato, comincia la prima tappa del lavoro proprio al regista, la preparazione della sceneggiatura tecnica.

Qual'è la funzione della sceneggiatura tecnica e quale il suo posto nel processo di creazione del film? La sceneggiatura tecnica è il risultato diretto di uno studio approfondito della base letteraria del futuro film da parte del regista. Esso è, in un certo senso, una registrazione del film, di un film che è però nato per il momento soltanto nell'immaginazione del regista, in seguito all'analisi della sceneggiatura letteraria ed allo studio di tutti i materiali inerenti al suo tempo e alle sue immagini. Una simile registrazione è ben lontana dal precedere in tutti i suoi elementi il futuro film, benchè contenga una dettagliata descrizione in ogni inquadratura. E' piuttosto soltanto il punto di partenza per tutto il lavoro sul film, il progetto della sua futura trattazione, l'indirizzo delle ricerche del regista. Ma, nel contempo, la sceneggiatura tecnica formula anche in tutti i dettagli lo sviluppo del soggetto e determina l'andamento di montaggio e ritmico, nonchè la peculiarità della soluzione figurativa. *La sceneggiatura tecnica è un progetto profondamente e accuratamente pensato di tutto il lavoro creativo e produttivo che il collettivo* (la troupe) *dovrà svolgere sul film.*

Questa definizione assai ampia della sceneggiatura tecnica non susciterà probabilmente obiezioni, mentre ogni definizione più pertinente inevitabilmente apparirà suscettibile di discussione. Nonostante l'esistenza di una determinata forma di trattamento, i concetti sul trattamento non si sono ancora cristallizzati e ogni regista li formula a suo modo.

Tutte le divergenze sulla sceneggiatura tecnica si riducono a discutere la misura in cui la sceneggiatura tecnica può determinare il futuro film.

I registi per cui la costruzione del film, la composizione di ogni inquadratura, la forma ritmica e di montaggio sono fondamentali, vedono nella sceneggiatura tecnica uno schizzo

preciso ed esaurientemente dettagliato della futura opera cinematografica. I registi invece, a cui interessa soprattutto la viva creazione degli attori, i registi che intendono la creazione di un film come un complesso processo creativo costituito da una serie di stadi e di tappe, vedono nella sceneggiatura tecnica un piano di lavoro, uno schema costruttivo e non più.

Non si deve pensare che la scelta di questo o quest'altro punto di vista sia dovuta alle tendenze individuali del regista. In questo caso si tratta di un metodo e il problema della valutazione della sceneggiatura tecnica è, in ultima analisi, il problema stesso della concezione dell'arte cinematografica.

Il regista che pensa che la sceneggiatura tecnica sia uno schizzo preciso in base a cui si costruisce il film, voglia o non voglia esclude dal processo creativo tutti gli altri collaboratori al film.

Che cosa gli resta da fare durante le prove e le riprese? Gli resta solamente da realizzare tecnicamente questo film già fissato sulla carta. Per il regista che risolve individualmente tutti i suoi problemi creativi, restando a tavolino, gli attori, l'operatore, non sono creatori che lavorano sotto la sua guida e mettono nel film la propria individualità creativa, bensì semplici esecutori dei suoi compiti.

Il progetto di un regista del genere può essere stupendo, ma questo progetto perde moltissimo allorchè viene trasferito sulla pellicola. Una fedeltà pedantesca alla lettera del trattamento inevitabilmente svuota il film da ogni realtà viva, rende il film schematico e artificioso.

Ne consegue forse che la scenegiatura tecnica può essere considerata un abbozzo approssimativo del futuro film che non permette tuttavia neppure di pianificare il lavoro produttivo sul film? Naturalmente no. La sceneggiatura tecnica tuttavia deve prevedere la possibilità che nel processo di lavoro si vada modificando e precisando tutta una serie di elementi.

Il cinema è un'arte collettiva. Soltanto la creazione collettiva di molte persone animate da una comune concezione del proprio compito artistico, trascinate e guidate dal pensiero, dal sentimento e dalla volontà del regista, può portare ad un pieno successo. Ed è vano il tentativo del regista di sostituirsi ai membri del suo collettivo, assumersi il compito di risolvere

individualmente i compiti figurativi e drammatici. Esattamente allo stesso modo porta ad un insuccesso la tendenza opposta: rinunciare alla propria funzione direttiva, lasciando a ciascuno dei collaboratori del film la possibilità di ricerche personali che non derivano dalla trattazione dell'opera.

La soluzione definitiva del futuro film non si delinea al regista in seguito allo schizzo delle messe in scena sulla carta o in seguito a improvvisazioni durante la ripresa. Il film si risolve sia durante la formazione del progetto del regista allorchè egli prepara la sceneggiatura tecnica, sia durante le prove e le riprese, come pure al tavolo di montaggio. La creazione di un film è un processo complicato, che abbraccia molte tappe di lavoro, e ciascuna di queste tappe appare indispensabile, ciascuna di esse conferisce al film nuove tinte, arricchisce il processo iniziale.

Le prove, il lavoro con tutti i collaboratori e in primo luogo con gli attori, introducono sempre delle correzioni al trattamento, precisano il tempo cinematografico di ogni piano e talvolta modificano anche il trattamento in singoli dettagli essenziali.

Il lavoro sulla sceneggiatura tecnica è una tappa necessaria ed estremamente importante nel processo di creazione del film. Il trattamento è il documento fondamentale che definisce il progetto artistico del regista, che formula l'impostazione data dal regista alla base letteraria del film, che traccia l'indirizzo del lavoro di tutti i collaboratori senza eccezione. Nel contempo, il trattamento è il principale documento materiale-finanziario sulla cui base si pianifica tutto il lavoro produttivo del gruppo. In tal modo, la sceneggiatura tecnica è ad un tempo un piano artistico e un piano economico, cosicchè la sua stesura dev'essere fatta col massimo senso di responsabilità.

Nella nostra prassi produttiva solitamente le prove seguono la preparazione del trattamento. L'esperienza fatta col film « La giovane guardia » mi ha convinto che è creativamente più efficace e produttivamente più vantaggioso far precedere il periodo di prove alla stesura della sceneggiatura tecnica. Durante il lavoro sul film « La Giovane guardia », prove accuratamente realizzate precedettero la stesura della sceneggiatura tecnica e ciò permise di rendere la sceneggiatura tecnica assai più precisa del normale, di farne un documento artistico esone-

rando il gruppo di collaboratori da ogni imprevisto durante le riprese, abbreviando di molto e rendendo meno dispendioso il periodo di ripresa.

IV.

Per quanto il mestiere di regista teatrale e il mestiere di regista cinematografico, differiscano nel loro carattere e volume, un unico compito centrale li accomuna, ossia il lavoro con gli attori. L'affinità del lavoro del registra teatrale e del regista cinematografico, sta nel fatto che entrambi esprimono le proprie intenzioni artistiche soprattutto attraverso l'attore e che i fondamenti dell'arte dell'attore nel cinema come nel teatro sono i medesimi.

Tuttavia, benchè i fondamenti dell'arte dell'attore nel cinema come nel teatro siano gli stessi, l'arte cinematografica pone agli attori le proprie specifiche esigenze e situa il loro lavoro creativo in condizioni diverse da quelle offerte dal teatro.

Un dramma teatrale viene messo in scena da un gran numero di teatri ed in ogni teatro più volte. In teatro, l'attore si trova a contatto con lo spettatore; può continuamente limare la propria parte, tener conto dell'esperienza degli altri attori che interpretano la medesima parte.

Il cinema è, invece, un'arte con una sola « prima », la quale, viene vista da milioni di spettatori. Perciò, all'attore cinematografico si pongono particolari esigenze ed acquista un'importanza eccezionale la scelta dell'interprete capace di limare la propria parte senza verificarla a contatto con lo spettatore, capace di rispondere subito alle esigenze di un pubblico di milioni di spettatori.

Nel teatro, un dramma viene provato e rappresentato dal principio alla fine, senza interruzioni. Nel cinema, invece, le riprese procedono per frammenti, non nell'ordine di sviluppo dell'azione, ma talvolta distribuite lungo un periodo di molti mesi; e tutto ciò complica il lavoro dell'attore, che durante tutto il periodo delle riprese deve restare « dentro il personaggio ». Le peculiarità dell'ambiente scenico determinano anche le caratteristiche del comportamento dell'attore sulla

scena. In teatro l'attore deve sottolineare gli elementi principali, forzare la voce e il gesto, accentuare determinati aspetti dell'atteggiamento del personaggio per rendere evidente agli spettatori l'assunto della parte, dato che gli spettatori lo vedono da lontano.

Diversamente stanno le cose nel cinema. Nel cinema l'attore appare come sotto una lente di ingrandimento e perciò innumerevoli dettagli dell'interpretazione, che in teatro riescono quasi impercettibili, acquistano un significato decisivo. Nel cinema l'attore vive nell'ambiente naturale o in un interno che riproduce con grande precisione la realtà. La realtà dell'ambiente e la vicinanza allo spettatore richiedono che l'attore, sgombro da ogni convenzionalità, si comporti nell'inquadratura in modo del tutto naturale. E l'attore deve ottenere tale naturalezza nelle difficili condizioni della ripresa, sotto la luce accecante dei proiettori, tenendo sempre presenti l'obbiettivo e il microfono.

Per quanto riguarda i fondamenti generali del lavoro del regista cinematografico con gli attori, essi non differiscono in linea di principio dai fondamenti del lavoro del regista teatrale. Le leggi dell'arte dell'attore, già scoperte ed elaborate da Stanislavski, conservano tutta la loro efficacia anche se applicate al cinema; non solo, ma nell'arte dell'attore che lavora per lo schermo, un'arte libera da molte convenzionalità, queste leggi appaiono ancor più persuasive.

Il regista che ha pensato l'impostazione del film deve scegliere interpreti che possano assumere la funzione di veri e propri coautori, interpreti che dal principio alla fine del loro lavoro sul film sappiano elaborare insieme a lui la concezione e tutta la struttura del film stesso. Il regista deve fare in modo che i suoi collaboratori comprendano il film e le sue immagini come lui stesso, in modo che la sua concezione diventi per loro interiormente impegnativa e necessaria. Egli deve suscitare negli interpreti un atteggiamento di interesse politico e passionale per le immagini da loro create e tutta la realtà che viene incarnata nel film. A tale scopo, occorre un profondo lavoro ideologico-educativo, pedagogico, col collettivo degli attori, perchè solo un simile lavoro può portare ad una giusta interpretazione unitaria dei compiti ideologico-artistici del film,

Per un attore cinematografico, a causa delle particolari

condizioni del suo lavoro davanti all'obiettivo, le prove sono assolutamente necessarie. E non parliamo dell'importanza che hanno le prove con gli attori per il regista stesso. L'idea completa del futuro film può formarsi nel regista solo dopo un certo numero di prove accuratamente condotte, prove che porteranno importanti precisazioni nel trattamento e nelle riprese.

Se non vi sono prove regolari, se esse sono sostituite da ricerche casuali fatte immediatamente prima delle riprese o anche durante di esse, la qualità del film inevitabilmente scade. Le improvvisazioni casuali sul luogo di ripresa sono dannose, come pure lo è l'adattamento forzato dell'immagine creata dall'attore alla concezione che di questa immagine si è formato il regista fissandola nel trattamento.

Notevole danno arreca anche l'utilizzazione « sporadica » degli attori teatrali, quando non si effettua nei loro confronti un serio lavoro di prove, quando essi vengono alle riprese senza conoscere sufficientemente la sceneggiatura o persino il testo delle loro battute. L'esigenza di un lavoro approfondito di tutti gli attori sulle rispettive parti è impegnativa nel cinema così come lo è in teatro.

L'artista sovietico, che dispone del metodo del realismo socialista, deve studiare a fondo la realtà che vuol raffigurare, deve accostarsi ad essa da una posizione di partito, rifletterla in modo vero, completo e comprensibile. Tutto il processo di lavoro creativo sul film deve essere organizzato in modo che gli attori assimilino coerentemente il materiale a loro sottoposto. Non ci si può immaginare che un'insufficiente conoscenza del materiale aiuti l'attore — sia pure il più geniale — a creare nel film una figura chiara e significativa. Eppure quest'ingenua credenza si ritrova presso taluni registi, i quali sono convinti che le prove di tipo teatrale svuotino l'interpretazione dell'attore cinematografico della necessaria immediatezza. Si affermava un tempo e taluni affermano tuttora che l'attore che non è riuscito in precedenza a penetrare a fondo nell'essenza della immagine, per il quale l'assimilazione istantanea, intuitiva della natura dell'immagine è quasi una legge della sua arte, sarebbe un attore maggiormente in grado di esprimere con immediatezza i propri sentimenti, di entrare con maggior vivezza nello ambiente, di rendere con maggior naturalezza il personaggio. Non occorre dimostrare quanto assurda sia una simile conce-

zione, che giustifica una cattiva organizzazione del processo di ripresa e la tendenza a dettare all'attore quel che deve fare solo durante la ripresa.

Una profonda e fondata conoscenza della realtà che figurerà nel film, la capacità di orientarsi in base a posizioni di partito entro questa realtà come pure entro il personaggio che deve incarnare — questa è la principale esigenza che si impone all'attore cinematografico. Assolverla vuol dire sottoporsi a un lungo lavoro educativo che il regista esegue sull'interprete.

Quando diciamo che il regista è un pedagogo, non poniamo in alcun modo un segno di eguaglianza tra di lui e l'uomo che trasmette ai propri allievi una certa somma di nozioni. Non è con questo tipo di pedagogo che paragoniamo il regista, ma col pedagogo-artista, che non solo informa, ma dipinge; che ad un tempo persuade l'attore e gli trasmette la propria concezione dell'immagine. Il regista pedagogo mette in luce le linee determinanti dei fenomeni presentati nella sceneggiatura, cosicchè negli attori non solo si determina una concorrenza di questi fenomeni, non solo ne consegue la comprensione del processo che li genera, ma nasce anche una certa passione per questi fatti. Il regista deve iniettare nell'attore la sua passione, il suo entusiasmo per l'opera. In questa capacità di trascinare l'attore, di trasmettergli la propria emozione creativa e le proprie conoscenze sta la qualità decisiva del regista.

S'intende da sè che iniettare nell'attore una passione per l'immagine, un entusiasmo per essa, può farlo solo un regista che provi egli stesso tale passione. Se il regista non prova simili sentimenti, se egli non è soddisfatto della sceneggiatura o di singole immagini di essa, se, lavorando al film, egli scende a compromessi con se stesso, nulla egli otterrà neppure dagli attori. In tal caso, sarà meglio per lui rinunciare al lavoro su questo dato film, poichè non trascinerà con sè gli attori per quanto essi siano esperti e capaci.

L'entusiasmo è dunque la caratteristica principale dello atteggiamento dell'artista come del regista verso il proprio materiale. Ma non si tratta di un entusiasmo cieco, puramente emotivo. Questo entusiasmo deve basarsi sulla logica e sulla conoscenza, su di esse venir verificato e da esse rafforzato. Una conoscenza profonda e ragionata degli avvenimenti che figurano nel film, una giusta concezione del loro significato,

della logica del loro sviluppo, devono trovarsi in tutto il lavoro e soprattutto nel progetto del regista. Sulla pura emozione non può fondarsi nè la concezione che ha il regista del lavoro, nè l'atteggiamento dell'attore nei confronti dell'immagine. Non basta all'attore amare o odiare l'immagine che egli incarna sullo schermo. Bisogna che egli si accosti a tale immagine da un punto di vista politico, che la comprenda, che se ne renda cosciente. Bisogna che egli sappia perchè quella data immagine deve essere amata oppure odiata.

Perciò, cominciando il suo lavoro con l'attore il regista deve rivolgersi in primo luogo non al sentimento, ma alla ragione dell'interprete , spiegandogli i propri pensieri in modo coerente e dettagliato. Così nasce la più interessante conversazione del regista con l'artista, durante la quale quest'ultimo può render noto al regista il proprio punto di vista sulle cose ed arricchire la concezione stessa che il regista ha del film. E' in questo tipo di conversazione che nascono le prove, sorgono nuove esigenze del regista e nuove proposte dell'attore; così, gradualmente, l'attore diventa coautore sui generis del regista nella realizzazione del film.

Non si deve pertanto soffocare il punto di vista dell'attore sull'immagine che egli ha da interpretare; bisogna per contro suscitare e incoraggiare nell'attore una riflessione cosciente, logica, sulla parte e su tutta l'opera nel suo complesso.

Un buon attore entusiasta della sua parte inevitabilmente contagia anche i suoi compagni di lavoro. Egli si comporta come un dirigente non solo nei confronti della sua parte, bensì anche delle altre parti.

Un regista timido, ingenuo e poco coraggioso respinge la iniziativa dell'attore. « Ciò non serve, — dirà egli, — c'è la sceneggiatura e non siamo noi che dobbiamo sostituire il nostro pensiero a quello dell'autore ».

Questa posizione è profondamente errata e dannosa. Pur rispettando la base del futuro film offerta dalla sceneggiatura, il regista non deve rispettare la lettera della sceneggiatura e « proteggerla » contro l'iniziativa creatrice degli attori e degli altri collaboratori al film. Quante preziose trovate hanno introdotto l'attore Babosckin in « Ciapaiev » e l'attore Cerkassov nel film il « Deputato del Baltico!». Il rispetto della sceneggiatura non deve trasformare il regista in un semplice esecutore delle

intenzioni del soggettista. Accostandosi alla sceneggiatura in modo creativo, il regista deve incoraggiare un atteggiamento equivalente anche in tutto il suo collettivo di lavoro e soprattutto negli attori.

Tutto il comportamento dell'attore, ogni suo gesto, ogni sua intonazione devono essere ulteriormente qualificati, sciolti e coerenti al fine. E qui importa ricordare una cosa: il regista può e ha persino il dovere di influenzare la coscienza e il sentimento dell'attore, ma non deve influenzare direttamente il suo meccanismo di movimento e di dizione. Se il regista impone all'attore questo o quel gesto, vengono a cadere la giustificazione interna dell'atteggiamento dell'attore e la sua libertà creativa.

Ancor più dannoso è imporre le varie intonazioni. L'intonazione nasce in un attore come un'espressione libera e naturale dei suoi pensieri e dei suoi sentimenti. Ed è questa la cosa più preziosa e sottile dell'arte dell'attore. Si deve pertanto trattare l'intonazione con cautela, con prudenza, affinchè essa non perda la sua naturalezza, affinchè in essa batta il cuore vivo dell'uomo.

L'intonazione, come pure il gesto, in ultima analisi altro non sono che il risultato dell'azione del regista sull'attore, un risultato dell'atteggiamento del regista verso l'immagine, un risultato delle sue simpatie e antipatie. Non si può ordinare una data intonazione all'attore, ma la si può invece suscitare attraverso un lungo e diligente lavoro pedagogico. Un attore può essere portato ad una tale concezione di questo o quel frammento della sua parte per cui l'intonazione adatta nasce naturalmente, quasi spontaneamente.

In tal modo, bisogna dire anche che non si può prescrivere, ordinare il comportamento dell'attore durante le prove e durante le riprese. Il compito del regista-pedagogo è di creare un ambiente tale, di destare tali simpatie, tali aspirazioni e obbiettivi nell'interprete, dirigere il temperamento dell'attore in modo tale che egli possa agire solamente così come occorre al regista e non altrimenti. E il comportamento dell'attore deve nascere del tutto liberamente, esprimere ad un tempo la logica dello sviluppo dell'immagine e l'atteggiamento dell'autore verso quest'immagine.

Proprio in questo campo Stanislavski mise in luce una

importantissima legge dell'arte dell'attore. Egli dimostrò che la verità del comportamento dell'attore non nasce quando quest'ultimo cerca di fare effetto sullo spettatore, ma quando l'attore vive della logica della sua parte, degli interessi del suo personaggio, in comunione con i suoi compagni di interpretazione.

Il cinema, che dispone della « quarta parete », di cui sognava Stanislavski, è in grado di rendere la vita dell'immagine del personaggio in modo assolutamente completo. A tale scopo, lavorando con l'attore, il regista deve talmente avvicinarlo al testo della parte, alle azioni del personaggio, che questo testo e queste azioni diventino per l'attore cosa propria e personale, che l'attore si impadronisca completamente dei pensieri e dei sentimenti dell'uomo di cui va ricreando l'immagine sullo schermo.

Occorre chiedersi allora se, avendo una simile concezione dell'arte dell'attore, possiamo escludere quest'arte dal processo di definitiva elaborazione del trattamento.

Le proporzioni dell'arte cinematografica non permettono ai registi di limitare il proprio lavoro ad un piccolo collettivo di attori professionisti. Di regola, ogni film a soggetto contiene scene popolari di massa, che richiedono la partecipazione di molte decine, di centinaia e, sovente, di migliaia di comparse.

L'elevata coscienza degli interpreti delle scene di massa, che non sono attori di professione, e l'ardente loro amore per l'arte conferiscono certe caratteristiche all'atteggiamento del regista nei loro confronti.

I principi che regolano l'indirizzo del lavoro con gli attori professionisti mantengono fondamentalmente tutta la loro efficacia anche nel lavoro con gli interpreti delle scene di massa.

Nel contempo, però, il lavoro del regista cinematografico differisce notevolmente dal lavoro del regista teatrale proprio per quanto concerne la soluzione degli episodi popolari di carattere epico.

La convenzionalità e i limiti dello spazio scenico si manifestano per il teatro soprattutto nelle scene popolari di massa. Il regista teatrale è costretto a mostrare in maniera riflessa, a servirsi di mezzi convenzionali. Voglia o non voglia, egli deve creare l'immagine della massa con l'aiuto di un piccolo gruppo

di collaboratori o servirsi di voci dietro le quinte, di musica e di mezzi del genere.

Il cinema invece non conosce limiti di spazio. E questa circostanza determina la principale caratteristica delle scene di massa nel cinema. Esse devono apparire fornite di un'assoluta attendibilità e ricreare l'avvenimento nelle sue vere proporzioni.

S'intende da sè, che la veridicità della raffigurazione degli avvenimenti di cui è protagonista una massa di uomini non si ottiene solamente ricreando un avvenimento in tutta la sua pienezza. Un'opera d'arte non nasce mai come una semplice copia della vita. Per rendere in modo veridico un avvenimento di carattere epico, è necessario metterne in luce il senso riposto con tutti i mezzi di cui dispongono il regista, l'operatore, l'artista e gli interpreti stessi delle scene di massa. Un enorme importanza acquista la scelta dei punti di vista da cui viene ripresa la scena e che permettono di metterne in luce tutto il volume e le peculiarità. Eccezionalmente importante è qui l'introduzione di pezzi di montaggio di primi piani e di piani americani, che sottolineano i dettagli più caratteristici dell'avvenimento, che pongono gli accenti più necessari alla comprensione e introducono lo spettatore nel senso stesso della massa.

Ma, probabilmente, il momento decisivo deve essere considerato la comprensione profonda che gli interpreti della scena di massa raggiungono in tale scena, specie quando il numero di questi interpreti raggiunge le varie migliaia; la comprensione da parte loro del significato degli avvenimenti e del compito artistico che si pone loro appare indispensabile.

Il regista non ha il diritto di limitarsi, nel suo lavoro con gli interpreti di una scena di massa, a pianificare il movimento nell'inquadratura di singoli gruppi di interpreti, paragonando la scena di massa ad una scacchiera. Egli deve vedere costantemente nella scena di massa i lineamenti della vita, fare in modo che tutti gli interpreti di questa scena conoscano e comprendano gli scopi per cui sono stati invitati a prender parte alle riprese. Se un regista lavora con gli interpreti delle scene di massa nello stesso modo serio e responsabile da lui adottato con gli attori professionisti che partecipano al suo film, quegli uomini si impadroniranno in modo completo del compito loro prefisso e lo assolveranno non solo con precisione, ma anche

con la partecipazione emotiva, facendosi pervadere da quei sentimenti che dovevano pervadere gli attori degli avvenimenti reali.

Ecco perchè il dovere del regista e dei suoi assistenti è quello di spiegare nel modo più particolareggiato agli interpreti delle scene di massa l'essenza del compito che viene loro assegnato. Bisogna render noto a costoro il significato degli avvenimenti che devono interpretare, bisogna spiegare quali pensieri e quali sentimenti agitino gli uomini che essi devono raffigurare. E, solamente dopo di ciò, si può dar loro le vere proprie indicazioni tecniche di regia. Gli interpreti delle scene di massa non sono di regola attori professionisti, ma, nonostante il fatto che essi non abbiano un'esperienza professionale, di regola si tratta di elementi assai sensibili ad ogni parola del regista. Nell'atteggiamento pieno d'interesse e di entusiasmo che essi manifestano nei confronti del modesto compito che viene loro affidato, si esprime l'eccezionale rispetto con cui ogni uomo sovietico guarda all'arte.

E dunque si tratta di vedere nell'interprete della scena di massa non una qualsiasi comparsa che si muove obbedientemente in base all'ordine degli assistenti del regista, ma un vero e proprio attore, magari inesperto, capace però di risolvere in modo creativo il modesto compito che gli si pone. Questo è, a nostro parere, il primo dovere del regista nel risolvere le scene di massa.

A volte, nel creare scene di massa nei film storici, il regista cinematografico ha da fare coi partecipanti reali degli avvenimenti. In questi casi, la creazione collettiva della massa che ha vissuto l'avvenimento, che ne conosce il significato e lo va ricreando per lo schermo, arricchisce eccezionalmente il film.

Mi ricordo di una delle più forti scene del cinema muto, la scena della carica della dimostrazione operaia da parte della polizia zarista nel film « La Madre » di V. Pudovkin. Fra gli uomini chiamati dal regista ad interpretare questa scena, c'erano anche i veri partecipanti agli avvenimenti della rivoluzione del 1905. La carica della dimostrazione operaia fu ricostruita durante le riprese con precisione estrema. Tutti coloro che erano stati chiamati a prender parte a questa scena di massa ben conoscevano il significato dell'avvenimento riprodotto e, cosa particolarmente importante, molti lo conoscevano per

averlo vissuto personalmente. Ciò determinò la risonanza della scena. Le inquadrature della carica della dimostrazione operaia nel film « La madre » possiedono ad un tempo l'espressività propria alla realizzazione artistica della realtà e la veridicità del documentario cinematografico.

Mi è avvenuto di osservare di persona una simile attiva creazione degli interpreti di una scena di massa durante la ripresa dell'episodio del bombardamento del traghetto nel film « La Giovane Guardia ». La ripresa venne effettuata nel bacino del Don, sul punto degli avvenimenti reali. Coloro che vi partecipavano avevano subito i barbari bombardamenti effettuati dai tedeschi sulla popolazione pacifica. E, quando cominciarono le riprese, gli interpreti della scena si immedesimarono talmente nel compito che veniva loro posto, « entrarono nell'immagine » in modo tale che occorse non poca fatica per far tornare taluni di loro al senso della realtà.

Quanto più l'avvenimento riprodotto è vicino e comprensibile agli interpreti di una scena di massa, tanto più veridicamente e completamente essi assolvono il loro compito, tanto più profondamente essi entrano nell'immagine degli attori reali di questi avvenimenti, tanto più facilmente suscitano in sè quei sentimenti e quei pensieri che il regista da loro vuol ottenere.

Ma il regista non deve in alcun caso tollerare che gli interpreti di questo tipo soffochino in sè l'atteggiamento creativamente cosciente di fronte al compito che loro si pone. In singoli soggetti nervosi si possono suscitare ricordi di così grande intensità che tutto ciò che avviene durante le riprese diventa per loro reale. In questo caso, la loro interpretazione ucciderà la verità artistica della scena, introdurrà nella scena degli elementi rozzamente naturalistici e persino patologici. E' la coscienza che deve dirigere la condotta e le emozioni dell'interprete di una scena di massa allo stesso modo in cui essa dirige un attore di professione.

La verità del comportamento sullo schermo dipende dalla sincerità dell'interprete, sia egli un collaboratore casuale di una scena di massa o un attore più che esperto, che ha dietro di sè decine di parti brillantemente interpretate. Ma questa verità del comportamento sullo schermo non dipende solamente dalla sincerità, bensì anche da un atteggiamento creativamente cosciente verso la parte, un atteggiamento che controlla la ve-

rità dei sentimenti e conferisce loro l'unico indirizzo giusto. E qui si cela quell'elemento comune, che apparenta la recitazione di un attore che incarna un personaggio complesso e rifinito colla recitazione dell'interprete di una scena di massa. La differenza tra un attore professionista e un interprete di una scena di massa, non è qualitativa, ma quantitativa. Al primo si pongono compiti più complicati ed al secondo compiti più elementari.

Lavorando con ognuno degli interpreti, il regista deve in primo luogo render loro chiara l'idea di tutto il film, idea espressa nella sceneggiatura e sviluppata e concretata nella elaborazione compiuta dal regista, e render pure chiara l'idea della immagine del personaggio che il dato interprete deve interpretare. Nel far ciò, un regista sovietico deve necessariamente agire in modo che la sincerità del comportamento dell'attore, la quale determina il suo comportamento durante le prove e le riprese venga indirizzata in modo cosciente anche verso l'immagine e gli avvenimenti nel cui corso la sua immagine appare nel film.

La tradizione del teatro francese, dove l'attore muore con estrema abilità, e poi subito s'inchina elegantemente al pubblico e, ritirandosi dietro le quinte, immediatamente si toglie il trucco, è profondamente estranea all'arte dell'attore sovietico. Essa è estranea al teatro sovietico ed è tre volte estranea al cinema, giacchè l'obiettivo della macchina da ripresa denuncia spietatamente la minima falsità, la minima insincerità del comportamento dell'interprete. Se il regista crede nella propria idea artistica, sa rispettare l'artista che è in ognuno dei suoi collaboratori, sa educare in tutti gli interpreti del film, e prima di tutto negli attori, quella aspirazione alla verità artistica, quella coscienza della loro missione, senza di cui l'arte non solo è inutile agli uomini, ma è cosa morta.

V.

Il compito del regista che crea il film non si esaurisce certamente nel destare gli attori alla vita delle immagini della sceneggiatura, nel creare per queste immagini il necessario

ambiente vitale e poi, ritirandosi in disparte, nel lasciare che l'operatore faccia il suo mestiere. Il regista è il creatore di tutto l'assunto artistico del film, egli non dirige solo gli attori, ma in egual misura l'operatore, lo scenografo e il compositore. Infine, risolvendo la costruzione di montaggio e ritmica del film, egli stesso interviene in qualità di diretto esecutore dell'idea del film stesso.

L'aspetto figurativo, di montaggio e ritmico del film, l'aspetto cioè propriamente musicale del film sono inseparabili l'uno dall'altro, si compenetrano talmente che un loro esame separato è quasi impossibile.

I problemi dell'interpretazione figurativa e ritmica dell'assunto dell'autore naturalmente non preoccupano solo il regista cinematografico, ma anche quello teatrale. Tuttavia, in teatro questi problemi non hanno così grande importanza come nel cinema, giacchè in teatro l'azione è concentrata in pochi atti. E, in realtà, se un dramma abitualmente non è costituito da più di 7-10 scene, nel film invece, che come tempo assoluto è due volte e mezzo più breve di uno spettacolo teatrale, il numero dei piani (cioè dei luoghi di azione o dei punti di vista da cui l'azione viene riprodotta) raggiunge le varie centinaia. Nel film, lo spazio contenuto nell'inquadratura può estendersi per molti chilometri o restringersi sino al « piano medio », a un gruppo di protagonisti o anche al « primo piano », al solo viso di un uomo.

Il fatto che si dia un gran numero di luoghi dell'azione e di punti di vista da cui quest'azione viene ripresa, obbliga il regista a dedicare un'enorme attenzione sia all'aspetto figurativo del film che organizza lo spazio dell'inquadratura, sia alla struttura di montaggio e ritmica che riunisce in un quadro armonico tutti i piani di cui è costituito il film.

La capacità della macchina da ripresa di scegliere, secondo la volontà del regista e dell'operatore, il punto di vista necessario sull'avvenimento in corso o di spostarsi durante l'azione per illuminarla da vari lati, esime il cinema dalla necessità di subordinare la composizione dell'inquadratura ad una data messa in scena, permette di variare all'infinito i punti di vista da cui la messa in scena è riprodotta sullo schermo.

In uno dei primi film sovietici sonori, « Allegri ragazzi » (Tutto il mondo ride) di Alexandrov, l'azione di una scena si

sviluppa mentre un pastore spinge un gregge al pascolo. La macchina da ripresa segue il protagonista del film per più di cento metri. Così si crea una messa in scena dinamica, che possiede una grande forza espressiva ed è possibile solo nel cinema.

In un altro film sovietico prodotto di recente (nel 1950), « Missione segreta » di M. Romm, la riunione degli industriali tedeschi seduti davanti ad una tavola rotonda viene ripresa dal centro stesso di questa tavola. La macchina da ripresa, collocata al centro della tavola rotonda, gira lentamente su se stessa compiendo un giro di 360° e riprendendo in questo suo movimento l'atteggiamento di ognuno degli industriali. Simili esempi, che dimostrano quanto grandi siano le possibilità figurative della messa in scena cinematografica, si potrebbero addurre in gran quantità. La mobilità della macchina da ripresa, la libertà di scelta dei punti di vista e degli angoli visuali su ciò che avviene, dànno al regista e all'attore tutte le condizioni per mostrare nel modo più espressivo l'ambiente e, nel contempo, permettono di delineare con estrema concretezza il luogo in cui si svolge l'azione e il « secondo piano » di questa azione.

Questa ampiezza di possibilità della trattazione figurativa dell'opera cinematografica dev'essere utilizzata in modo completo dal regista. E ciò per far sì che la realtà raffigurata nel film venga illuminata nel modo più profondo e completo, per far sì che lo spettatore veda questa realtà in tutti i suoi dettagli essenziali; per far sì che i personaggi del film si presentino allo spettatore nell'ambiente reale della loro vita, quell'ambiente che alimenta i loro pensieri e i loro sentimenti e determina le loro azioni. Questa ampiezza di possibilità non deve però essere considerata come un fine a sè, perchè la tendenza del regista a « sbalordire » lo spettatore con l'eccezionalità dei punti di vista altro non fa che rendere difficoltosa la comprensione del film e impoverisce ideologicamente quest'ultimo. Questa larghezza di possibilità non permette e non autorizza d'altra parte il regista a basarsi sulla spontaneità, a lasciare al suo operatore, sia pure esperto, la scelta arbitraria delle soluzioni, dei punti di vista o dell'ottica.

Il regista deve lavorare insieme all'operatore e al consulente artistico così come lavora con gli attori. Egli deve trasmettere loro la propria concezione del futuro film, la propria interpretazione dell'assunto del proprio film e dei mezzi che ha

scelto per illuminare attraverso le immagini quest'assunto. Solo quando la concezione che il regista nutre del film diventa per l'operatore e per il consulente artistico la loro concezione, essi possono arricchire il film con le loro proposte creative.

Nel suo lavoro con l'operatore e con il consulente artistico, il regista si trova in condizioni più vantaggiose che nel suo lavoro con gli attori. Se in seguito all'attuale prassi produttiva da noi adottata, gli attori entrano nel processo di preparazione di un film solo dopo che il trattamento già è stato redatto, l'operatore e il consulente artistico cominciano invece le ricerche delle soluzioni figurative del film quasi contemporaneamente all'inizio del lavoro del regista; insieme a lui, essi analizzano la sceneggiatura, sotto la sua guida essi prendono parte al lavoro di preparazione del trattamento. Questo compito è facilitato anche dalla buona tradizione da noi invalsa, che di film in film il regista lavori sempre con lo stesso operatore e con lo stesso consulente artistico, che gli sono vicini per tendenze artistiche.

Ogni film, a seconda del suo contenuto ideologico e del suo materiale, esige una particolare interpretazione figurativa, di montaggio e ritmica. Ma, a lato di queste particolari esigenze nei confronti della trattazione figurativa e del montaggio, esigenze determinate dall'originalità della base letteraria di ogni film, esistono altresì esigenze generali che scaturiscono dai compiti generali dell'arte cinematografica sovietica.

Per gli uomini sovietici l'arte è una maestra di vita, un mezzo di conoscenza della realtà nel suo sviluppo, nel suo movimento verso il comunismo. Da questa elevata missione didattica, conoscitiva, dell'arte sovietica, scaturiscono anche le esigenze che il nostro spettatore presenta nei confronti della costruzione figurativa, di montaggio e di ritmica dell'opera cinematografica. Svelare nel film i fenomeni della realtà nel modo più completo e più profondo, trasmetterne il senso nel modo più chiaro ed accessibile, — questo è il principale compito da cui derivano i principi generali di trattazione figurativa e di costruzione ritmica e di montaggo.

L'arte cnematografica borghese oscilla tra due estremi: a volte essa trasferisce l'azione delle sue opere in un ambiente convenzionale e artificiale, che non ha nulla in comune con la vita reale, a volte essa riempie la raffigurazione di questo

ambiente di innumerevoli dettagli naturalistici che dànno la impressione di una esterna verosimiglianza, ma offuscano il vero senso degli avvenimenti. La nostra arte cinematografica sovietica segue tutt'altra strada. Il realismo della soluzione figurativa dei film sovietici si esprime nell'aspirazione dei suoi autori a raffigurare sullo schermo la realtà, ma non a raffigurarla « genericamente », come un ammasso di impressioni immediate e disorganizzate, bensì mettendo in luce le connessioni fra i suoi fenomeni e le linee di sviluppo che le sono proprie.

L'esigenza che la riproduzione della realtà nei suoi lineamenti tipici sia larga e precisa si associa da noi all'esigenza che la raffigurazione di questa realtà sia completa. Per questo i cineasti sovietici tanto amano girare i loro film nell'ambiente e nella situazione reali, nello stesso ambiente, nella stessa situazione in cui si sono sviluppati o si sviluppano gli avvenimenti raffigurati.

Se un regista lavora in un film storico, egli effettua le riprese più importanti nelle località dei veri avvenimenti storici, introduce nel film i principali documenti storici autentici. Così sono stati girati i film: « La battaglia di Stalingrado », « Il terzo colpo », « La Giovane Guardia », « La caduta di Berlino » ed altri ancora.

Se un regista lavora ad un film su soggetto contemporaneo, egli cerca di impostare il proprio compito nello stesso modo dell'autore di un film storico, avvicinandosi cioè al luogo reale degli avvenimenti. Non per caso molte scene decisive dei film « I cosacchi del Kuban » e de « Il cavaliere della stella d'oro » sono state girate nel Kuban, benchè le scenografie della campagna del Kuban potessero venir ricostruite a Mosca negli studi del Mosfilm.

La tendenza che contraddistingue la regia cinematografica sovietica, di ricostruire l'ambiente reale in cui si svolgono gli avvenimenti, non ha nulla in comune con la ripetizione naturalistica della realtà. Al contrario, essa è dovuta a tutt'altro motivo, e cioè al fatto che l'ambiente reale in cui il collettivo artistico del film per così dire si tuffa, arricchisce il film stesso di preziosi dettagli che conferiscono una profonda veridicità a tutto ciò che in essa è raffigurato.

Nè il regista cinematografico sovietico, nè il consulente artistico e l'operatore che lavorano sotto la sua guida, diventano

schiavi dei fatti quando ricostruiscono l'ambiente reale in cui si è svolto o si presume si sia svolto l'avvenimento raccontato nel film. Ciò appare specialmente dal fatto che in simili riprese l'importanza del lavoro creativo dell'artista si dimostra ancor maggiore.

L'importanza del consulente artistico nell'organizzazione figurativa dello spazio negli esterni o negli interni è assai grande. Preparando gli oggetti delle scenografie, che permettono di formare compositivamente l'inquadratura, o, al contrario, togliendo dallo spazio dell'inquadratura i dettagli inutili, che ostacolano il lavoro degli attori, il consulente artistico con ciò stesso assicura agli attori e all'operatore le condizioni per cui essi possono mettere in luce con maggiore forza espressiva gli avvenimenti che devono rappresentare.

Lo stesso compito, ma con altri mezzi, viene assolto dall'operatore. Egli dispone dell'illuminazione, della scelta dei punti di ripresa e dell'ottica, nonchè del movimento della macchina da ripresa. Ed egli utilizza tutti questi suoi mezzi, che gli danno assai ampie possibilità di interpretazione creativa delle idee del regista e del gioco degli attori, per rappresentare gli avvenimenti in tutta la loro concretezza e nel contempo sottolinearne il significato psicologico e ideologico.

Negli anni del cinema muto il problema della costruzione di montaggio e ritmica del film attirò in modo particolare l'attenzione della nostra regia cinematografica. A questo problema si dedicarono molti lavori fondati sulla ricca esperienza creativa che la nostra arte cinematografica aveva accumulato, ma che non di rado ripensavano a questa esperienza partendo da posizioni teoriche sbagliate.

La sopravvalutazione del montaggio si faceva sentire in maggiore o minore misura in tutti questi lavori. In essi il montaggio non era visto come un'espressione *sui generis* di caratteristiche compositive e ritmiche generali, proprie anche al teatro, alla letteratura, alla musica, bensì come una peculiarità propria esclusivamente al cinema e tale da distinguerlo dalle altre arti. Di qui la sopravvalutazione del montaggio, sopravvalutazione che arrecò grave danno all'arte cinematografica. Si affermava, infatti, che il contenuto del film non viene espresso da quei quadri della realtà che sono dati nelle inquadrature, ma dal

montaggio, cioè dal modo in cui queste inquadrature erano combinate. Si affermava, che l'inquadratura è un semplice segno, che non ha o, almeno, non deve avere un contenuto reale, e che questo contenuto nasce soltanto dalla combinazione delle inquadrature, ottenuta attraverso il montaggio. Si affermava, inoltre, che il valore estetico del film è racchiuso solamente nella sua forma ritmica, cioè ancora nella costruzione di montaggio. E, per dimostrare la verità di questa tesi, si cercava di paragonare anche esternamente il ritmo di montaggio al ritmo musicale (per esempio, montando « a tempo di valzer », ecc.).

Per quanto divergessero queste concezioni, una caratteristica comune le apparentava. La persuasione che il montaggio fosse l'alfa, l'omega del cinema, che il montaggio introducesse nel contenuto del film qualcosa di nuovo che mancherebbe nell'inquadratura. Ed invece il montaggio, per quanto grande sia la sua importanza, resta sempre soltanto un mezzo per enucleare il contenuto delle inquadrature, un mezzo di organizzazione dei quadri della realtà fissati nelle singole inquadrature in modo da comporre un'immagine artistica, armonica e completa di questa realtà.

I nostri teorici e critici del cinema non hanno sottoposto alla dovuta analisi queste teorie erronee sul montaggio e la loro influenza si nota ancora oggi in singoli lavori sull'arte cinematografica.

Le vecchie teorie del montaggio consideravano ogni piano come una composizione statica a sè stante. Il montaggio, secondo queste teorie, si realizzava combinando dei brevi primi piani con piani generali o piani americani, forniti di un significato secondario, esplicativo, informativo, e destinati ad orientare lo spettatore nella complicata situazione dell'andamento del film. La dinamica dello sviluppo del soggetto nasceva in tal modo dalla combinazione dei primi piani statici con piani generali e americani di carattere informativo e semplici per il loro movimento.

Nella cinematografia sonora d'oggi, che è in primo luogo un'arte che si basa sugli attori, un'arte che ha a sua disposizione il mezzo più possente d'espressione dei pensieri umani, vale a dire la parola, il punto di vista sul montaggio è radicalmente cambiato e le teorie scolastiche sul montaggio nate al tempo

del cinema muto sono state interamente smentite dalla prassi artistica.

Quando sullo schermo l'uomo ha cessato di essere muto, è risultato assai più opportuno mostrare il suo comportamento attraverso piani americani e attraverso il dialogo invece che montando una serie di primi piani di cui il cinema muto si serviva così abbondantemente.

Il parlato ha richiesto un'organica riorganizzazione del montaggio e, innanzi tutto, un mutamento dei piani abitualmente adottati. Diventò necessario risolvere le principali scene senza spezzarle in singoli frammenti, ma comprendendole in un lungo frammento. I primi piani, perdendo il loro primitivo significato predominante, cominciarono ad essere usati sempre più frequentemente come particolari inclusi nella scena che si sviluppava senza soluzione di continuità. Apparve il cosiddetto montaggio interno, che, con l'aiuto di un movimento regolare della macchina da ripresa, permette di sottolineare i particolari più importanti senza rompere la successione dello sviluppo della scena.

Il carattere complesso del montaggio di un film dipende dal fatto che, mediante il montaggo, il regista risolve i compiti più vari, compiti che si riferiscono sia alle peculiarità dello sviluppo dell'azione, sia al compito di mettere in luce il suo significato e il suo contenuto emotivo.

La soluzione data al montaggio di un film richiede che il regista non solo domini in modo impeccabile la tecnica del montaggio, non solo possieda una notevole cultura figurativa (indispensabile per trovare le soluzioni compositive e cromatiche dei piani che si susseguono l'uno dopo l'altro), non solo la capacità di associare in modo espressivo e variato diversi fenomeni (cosa che rivela quale sia l'assunto del regista), ma anche una notevole sensibilità musicale, perchè la musicalità forma la struttura ritmica dell'opera cinematografica.

La costruzione data al film dal montaggio deve cristallizzarsi in seguito all'accezione musico-ritmica della sceneggiatura letteraria già durante la prima tappa della creazione del regista, ossia nel processo di preparazione del trattamento. Nei periodi, rispettivamente delle prove, delle riprese e del montaggio del film, questa visione della futura opera cinematografica si concreta, si precisa, ma non deve mai sostanzialmente cambiare.

La costruzione di montaggio e ritmica del futuro film non può naturalmente restar patrimonio del solo regista; occorre che essa sia compresa e sentita dall'operatore, come dagli attori e dal compositore. In teatro, il tempo e il ritmo dell'interpretazione dell'attore possono formarsi durante i primi spettacoli in diretta comunicazione col pubblico; nel cinema, invece, il tempo e il ritmo devono delinearsi in modo definitivo durante le riprese. Se il ritmo unitario di un film, di tutte le sue componenti artistiche non è sentito dagli attori, durante il montaggio anche il regista più esperto s'imbatte in notevoli difficoltà. Ciò che era scisso in vari frammenti, in singoli piani, non riesce a collegarsi in qualcosa di unitario neppure successivamente ed a causa di ciò il film riesce privo di un ritmo.

Le funzioni del montaggio sono assai varie, ma una di queste funzioni fondamentali è il ritmo. E, se il regista è privo del senso musicale, se egli non è in grado di trovare il disegno musicale-ritmico del film, la forza di persuasione della sua opera resta inevitabilmente minore, perchè il ritmo non solo conferisce una carica emotiva al film, ma approfondisce e intensifica la capacità di influenza dell'opera nel suo complesso, dell'interpretazione delle parti ad opera degli attori e nonchè della composizione delle inquadrature.

Nel cinema sonoro ha assunto una particolare importanza il cosiddetto montaggio interno delle inquadrature, che permette di trasferire l'attenzione degli spettatori da un oggetto all'altro senza spezzettare la scena in tanti primi piani e piani generali.

Secondo i vecchi sistemi, usati con particolare frequenza nel cinema muto, la macchina da ripresa restava immobile e riprendeva da un determinato punto di vista questa o quella parte della scena o dell'episodio, quindi veniva collocata in un altro punto per riprendere un'altra parte della scena, e così via. Oggi, invece, l'operatore ha la possibilità di spostare liberamente la macchina da ripresa e questa mobilità della macchina da ripresa, che l'operatore può dirigere a sua volontà, permette di ottenere risultati estremamente importanti.

Durante la ripresa con una macchina che resta ferma, lo spettatore vede nel film singoli piani che rappresentano gli avvenimenti in modo staccato l'uno dall'altro. E, in questo caso, lo spettatore è costretto a ricostruire da sè nella propria imma-

ginazione i rapporti tra questi piani. La ripresa effettuata mediante la macchina in movimento dà allo spettatore la sensazione della continuità dello sviluppo dell'azione e lo rende in un certo senso testimone diretto di ciò che avviene.

Quando la ripresa sia stata effettuata con una macchina in movimento, la scena può essere impressa in due modi.

Il primo modo si ha quando il movimento della macchina da ripresa ha come scopo quello di descrivere oggettivamente ciò che avviene. La scena si viene sviluppando e la macchina si muove accanto a coloro che vi prendono parte. Ciò aumenta di molto la vivezza, la leggerezza e la libertà della scena. Il minimo movimento della macchina arricchisce e facilita in modo stupefacente la comprensione della scena. Basta che la macchina si muova di poco perchè di colpo tutto prenda vita. Il movimento della macchina da ripresa cambia la percezione ritmica della scena, toglie quel ritmo duro che inevitabilmente si accompagna alle riprese effettuate con la macchina immobile.

Il secondo modo di ripresa di una scena con la macchina in movimento si ha quando l'obbiettivo della macchina pare immedesimarsi in uno dei personaggi della scena fissando ciò che avviene dal suo punto di vista, muovendosi insieme a lui. Quando si utilizza questo procedimento, il punto di vista della macchina, e, di conseguenza, dello spettatore, diventa lo stesso punto di vista di uno dei personaggi. Lo spettatore vede tutto ciò che avviene con gli occhi di questo personaggio, si sposta con lui.

E' ovvio che la scelta di ognuno di questi procedimenti di ripresa riesce opportuna in determinati casi. Il primo procedimento viene adottato soprattutto quando occorre ricreare l'atmosfera generale dell'avvenimento. Il secondo procedimento si utilizza quando lo scopo fondamentale è di mettere in luce l'atteggiamento di uno dei personaggi verso ciò che avviene. Ma, entrambi questi sistemi di ripresa hanno un'enorme importanza nella nostra arte. Essi aiutano a superare una delle convenzioni del cinema: i limiti dello spazio cinematografico costretti dai limiti della inquadratura.

In effetti, quando si applica la ripresa con la macchina in movimento il passaggio da un primo piano a un piano americano e da un piano americano a un piano generale non avviene trasferendo violentemente l'attenzione dello spettatore da un

piano all'altro, ma in modo naturale, impercettibile e regolare. Il campo visivo dello spettatore cinematografico va continuamente mutando: a volte esso si dilata, abbracciando uno spazio amplissimo, a volte gradualmente si riduce fissando in primo piano soltanto un particolare importante.

L'uomo che s'interessa a qualche avvenimento di cui è stato testimone, esamina quel che avviene da vari lati; egli si avvicina o si allontana per vedere un particolare (primo piano) o il quadro generale dell'avvenimento (piano generale); egli alza e abbassa la testa (scorci). Esattamente nello stesso modo si comporta la macchina da ripresa quando si effettua quest'ultima in movimento, e ciò forse con la sola differenza che la macchina sceglie (secondo la volontà del regista e dell'operatore) i punti di vista più convenienti. *La ripresa effettuata in movimento identifica il punto di vista della macchina col punto di vista del testimone attivo, interessato dell'avvenimento, e, grazie a ciò, si raggiunge un'assoluta naturalezza della percezione.*

Facilitando la percezione del contenuto del film da parte dello spettatore, la ripresa effettuata in movimento estende enormemente le possibilità creative degli artisti del cinema. La composizione delle inquadrature viene risolta altrimenti. In questo caso appaiono insufficienti le leggi della composizione pittorica statica; al regista e all'operatore si aprono nuove vie per creare tutte le messe in scena e le composizioni che loro occorrono. La percezione della recitazione degli attori diventa enormemente più intensa, perchè essa non è spezzata dal montaggio di singoli piani statici in frammenti separati, ma è offerta allo spettatore in interi episodi completi. E, tuttavia, il vantaggio peculiare del cinema non viene meno, ossia in ogni momento l'attenzione dello spettatore viene concentrata, mediante i mezzi ottici, su ciò che è più importante e caratteristico: a volte sull'intera figura dell'interprete o degli interpreti, a volte sul solo viso, allorchè bisogna sottolineare la mimica, a volte mostrando ampiamente l'ambiente.

Il montaggio «interno », la ripresa in movimento, non aboliscono affatto quella tradizionale forma di montaggio che era prevalentemente diffusa negli anni del cinema muto. Al contrario. Entrambe le forme di montaggio — quella fondata sul movimento della macchina e quella che combina inquadrature,

4

riprese con la macchina immobile, si integrano reciprocamente, si completano magnificamente tra loro.

La ricchissima esperienza accumulata dal cinema muto sovietico per quanto riguarda il montaggio non ha perduto la sua importanza neppure oggi. Ma essa appare integrata dalla ancor più ricca esperienza del cinema sonoro. Ed è compito del regista utilizzare con cognizione di causa tutte queste ricchezze, tutte queste conquiste del montaggio sovietico per risolvere i compiti ideologici, emotivi e ritmici collegati alla plastica realizzazione della sceneggiatura.

Quando noi parliamo delle conquiste del montaggio sovietico, non intendiamo in alcun modo affermare che esistano norme di montaggio proprie soltanto all'arte cinematografica sovietica ed altre norme che contraddistinguano l'arte cinematografica dei paesi capitalistici.

Il merito dell'arte cinematografica sovietica nei confronti della cinematografia sta particolarmente nel fatto che essa ha elaborato tutti quei mezzi artistici del cinema che permettono di rispecchiare la vita in modo più completo, profondo ed emotivo attraverso le immagini dello schermo. Eisenstein ne « La corazzata Potiomki » e Pudovkin ne « La madre », i fratelli Vassiliev in « Ciapaiev » e Ciaureli ne « La caduta di Berlino », nonchè una serie di altri maestri sovietici del cinema, nei loro film hanno scoperto per tutta l'arte cinematografica le leggi della costruzione del montaggio. Oggi dunque noi disponiamo della conoscenza di queste leggi, dell'esperienza della loro applicazione. E il compito non consiste nel cercare di necessità nuove originali soluzioni di montaggio, ma nel servirsi con arte delle leggi del montaggio esistenti per trasmettere nel modo più completo, accessibile e profondo l'assunto del film allo spettatore.

Se la costruzione del montaggio organicamente corrisponde al compito ideologico del film, se essa è attuata coerentemente in tutto il corso del film, ciò intensifica enormemente la forza di persuasione del film sugli spettatori e facilita una esatta percezione delle immagini e degli avvenimenti raffigurati nel film stesso.

Le esigenze di vivezza e verità, di chiarezza e semplicità conservano il loro significato decisivo anche nel campo del montaggio.

La professione del regista cinematografico è uno dei campi più interessanti del lavoro creativo dell'arte. Appoggiandosi alla letteratura, che è il fondamento dei fondamenti del cinema, traducendo creativamente e sviluppando il progetto letterario del film mediante i mezzi dell'arte dell'attore, dell'arte figurativa e della musica, il regista cinematografico dispone di possibilità veramente illimitate per raffigurare in modo veritiero ed ampio la realtà sullo schermo.

E' ovvio che nei limiti di un articolo non si dà la possibilità di parlare in modo particolareggiato e circostanziato delle principali caratteristiche dell'arte del regista cinematografico. Questo compito — estremamente importante ai fini della educazione di nuovi quadri della regia cinematografica — esige notevoli indagini circostanziate, lavori fondati sull'esame di tutta la ricchissima esperienza della cinematografia sovietica.

In questo articolo mi sono posto un obbiettivo notevolmente più modesto, quello di rammentare ai giovani artisti del cinema l'enorme ricchezza di possibilità artistiche di cui dispone la cinematografia sovietica, di rammentare l'importanza delle grandi tradizioni realistiche dell'arte russa ai fini della formazione dell'arte cinematografica, e i legami che l'arte sintetica del cinema mantiene con tutte le arti tradizionali.

Serghiei Gherassimov

Note

Il cinema e l'espressionismo

Troppo spesso il cinema ci attedia con delle soluzioni della realtà vaghe e dozzinali, non personali, non impegnative, non approfondite. Il cinematografo, in certe epoche, è stato, se non sempre arte, almeno molto spesso un modo e un termine di indagine e e di ricerca. L'uomo visibile, del quale parla Bèla Balàsz, e d'altra parte l'occhio inquieto della camera, la luce e l'ombra pieni di immaginose indagini, rischiano spesso di sparire per una mediocre ed opaca genericità. Se è vero che il cinematografo è maturato nella civiltà artistica da quella stessa esigenza dalla quale è nato l'impressionismo, è anche vero che il cinema è stato partecipe, espressione e talvolta elemento dei movimenti e dei motivi di tutta la cultura europea sino ad oggi. Quando Max Reinhardt, nel 1927, chiamò Karl Heinz Martin, e rappresentò i drammi espressionisti del gruppo della Junge Deutschland, di Kaiser, di von Unruh, di Goering, eran già così stabiliti i presupposti del cinematografo espressionista del dopoguerra tedesco, che è un momento necessario nella storia del cinematografo mondiale. E' stato detto che le pellicole del Wiene e del Murnau non sono vero cinema: gli alberi contorti, le strade mal illuminate e sghembe, l'illuminazione scenografica e non puramente luministica, rivelano interessi e mezzi teatrali, una problematica di artifici scenotecnici. Ma, al di là delle singole pellicole, del magismo del Gabinetto del dottor Caligaris, o del Golem, l'espressionismo ha contribuito alla formazione e alla maturazione del cinema, sia come motivo morale e culturale, sia come nuova indagine tecnica, l'uno e l'altra connessi con la storia della Germania e dell'Europa. L'espressionismo non è soltanto la scuola del Nolde e del Kokoska, del Wedekind e del Kaiser, della pittura o del teatro, ma un momento della vita europea, ch'è stato, soprattutto in Germania, cosciente della crisi politica, civile, morale e culturale. Dal cinematografo strettamente espressionistico, dal Kammerspiel preespressionistico, quest'atmo-

sfera si stende sino a registi come Pabst, Sternberg e Machaty, che pongono i loro scenari nelle grandi metropoli dell'inflazione, Vienna e Berlino, dove le maschere, il carnevale, il balletto, il varietà, rappresentano, per contrasti e per simboli, il dolore umano, l'inquietudine, l'affanno, la crisi: dal teatro di Wedekind al cinema di Pabst, il passaggio è rapido e ovvio. La camera vuole indagare in una realtà sotterranea, nella quale l'uomo cerca un se stesso continuamente inafferrabile, vuole, nella sua esplorazione, scrutare un mondo vacillante. Perciò le cose, che il cinema con i suoi mezzi può così profondamente analizzare, animare, fare e disfare, sono composte e decomposte, vengono tratte dal di dentro dello spirito: una seggiola, un albero, un fanale, sono impregnati della umanità di chi li vede, di chi, accanto ad essi e quasi dentro le loro fibre, vive la sua vita umana. Ma in Germania l'espressionismo ebbe più che altrove il valore di un tragico cosciente riflesso: mentre la guerra agitava l'Europa, alcuni sentirono con particolare sofferenza il peso di quella tragedia: la vita si era spostata e l'espressionismo fu storicamente uno dei modi con cui l'Europa prese coscienza di quello spostamento drammatico. Già un'angoscia senza soluzione tormentava alla fine del secolo Strindberg e Ibsen. Nella Sonata dei Fantasmi, *dello Strindberg, il soffio del direttore Hummel agghiaccia la vita, e le persone vengono quasi svuotate perché l'io mostruoso del vampiro ha bisogno di nutrirsi. L'uomo vuole essere se stesso, ma questa volontà è una sofferenza e si esaurisce nel fallimento. Nello Ibsen vi è sempre una realtà segreta e minacciosa: l'arte, come una luce smascheratrice, deve illuminare questo segreto: la famiglia Bernik nelle* Colonne della società, *ha una falla nascosta, come la nave americana* Indian girl: *nelle terme* di Un nemico del popolo, *vi è una sorgente segreta di infezione e, nel* Piccolo Eyolf, *« il fiordo si stende denso e torpido, di un azzurro d'acciaio venato di giallo, e riflette l'ombra delle nuvole che passano: è così alla superficie, ma nel fondo c'è una corrente rapida e impetuosa ». E' facile immaginare nel linguaggio visivo alcuni tratti di Ibsen; può apparire motivo cinematografico espressionistico la crepa del tubo del camino, che ossessionava il ricordo del Costruttore Solness. Sarà dunque, utile, come prova dell'affinità tra il cinema e alcuni motivi espressionistici, rintracciare dei movimenti e delle situazioni cinematografiche in alcune opere di autori teatrali di quell'epoca, e per esempio nel* Cancelliere Krehler *e in* Da mezzogiorno a mezzanotte, *di Georg Kaiser. Il cancelliere, dopo la sua crisi, guarda e non vede più la sua casa; vede invece qualche cosa di diverso, una realtà spirituale nuova, che si manifesta visivamente in nuove forme: « Ogni cosa sembra sottolineata, nessuna cosa è più certa, persino*

in casa, tavola e tappeto, rifiutano i soliti collegamenti, contraddicono all'aspetto normale e fiducioso». Il Kaiser non è uno scrittore che raggiunga facilmente l'arte, ma appunto per questo le sue didascalie, i suoi scenari, sono significativi e rappresentano una tendenza allora diffusa. Questi piani, questo taglio, questo allargamento e questa tensione della psicologia, questa vibratilità, sono esigenze virtualmente cinematografiche, di un dinamismo e di una compenetrazione che è rimasto acquisito al linguaggio del cinema. Motivi e situazioni cinematografiche, che giungono sino a Il milione e A noi libertà di René Clair, sembrano preparati da questi brani di Da mezzogiorno a mezzanotte: «Guardi quel gruppo; è quintuplice. Cinque teste su una spalla sola, e da un solo petto ansimante si protendono cinque coppie di braccia. Uno fa da centro a tutti. Guardi com'è compresso, schiacciato, quasi fatto fuori. Ecco, il suo cappello duro schizza via, cade nell'aere vaporoso, si ferma ai secondi posti, proprio sul seno di una signora». «Improvvisamente, silenzio completo: inno nazionale. I signori si tolgono i cappelli di seta, e stanno curvi in ossequio... Gli sprofonda il cappello di seta sulla nuca. Esce. Ancora risuona l'inno nazionale. Silenzio nel pubblico. I signori sulla piattaforma sono ancora ossequiosamente chini». «Locale dell'Esercito della Salvezza, in profondità, chiuso da una tenda gialla, con su cucito una croce nera e grande sì da poter accogliere un uomo. Sul podio a destra, il banco della penitenza, a sinistra tromba e timpani. File di banchi, affollatissimi. Su tutto domina un lampadario, con un groviglio di fili elettrici. Sul davanti, porta della sala. Musica delle trombe e dei timpani. Da un angolo applausi e risa». «Le banconote volano sui visi attoniti degli spettatori nella sala, le monete rotolano tra i loro piedi. S'accende una mischia feroce attorno al denaro. L'assemblea s'è mutata in un groviglio urlante. Dal podio si precipitano nella sala i soldati dell'orchestra. I banchi sono rovesciati, le urla assordano il locale, suon di pugni sulle schiene dei vicini. Finalmente quell'orda urlante si scaraventa contro la porta, rotola fuori».

Il cinematografo ha raccolto suggerimenti e mezzi del teatro espressionistico, trasformandoli, ricreandoli e, direi quasi, legittimandoli: scomposizioni, simboli e analisi, che talvolta, nel teatro e nella letteratura erano cerebrali e dispersi, nel cinema prendevano necessità e valore. L'analogismo espressionistico ha trovato un suo posto nel cinema, ha finito per diventare parte intrinseca del linguaggio cinematografico: gli oggetti, per esempio, hanno assunto un valore funzionale, e per questo si è parlato, per esempio, dei treni e delle scale come di vocaboli del linguaggio filmico. La parola del cinema, l'espressione filmica che si andava formando e

arricchendo in questi ultimi decenni, ha raccolto e talvolta cristallizzato e schematizzato, le esperienze spirituali europee. Il problematismo e il giuoco simbolico del Kaiser, è passato nel rapido e arioso movimento di René Clair, come d'altra parte alcune analogie visive che può usare con indifferenza un regista di Hollywood, in una sua ottimistica pellicola commerciale, possono essere nate dal raffronto problematico e doloroso di uno scrittore, di un commediografo o di un regista europeo del primo dopoguerra.

Nell'espressionismo, anche in quello del teatro dei Kaiser, dei Wedekind, dei Toller, come dei registi del cinema, c'era una domanda europea, un atteggiamento morale. Quella breve e tragica parola, così frequente sulle labbra tedesche del primo dopoguerra, unsolid, *è caratteristica della inquietudine dell'angosciosa Germania dell'inflazione, dei* Putsche, *della discorde socialdemocrazia, della costituzione di Weimar e del* Bauhaus *di Gropius, che cercava una nuova misura di civiltà e invece, respinta dall'Europa, più di essa inconsapevole, dovrà precipitare nel nazismo. Il cinematografo rientra nel quadro di questa storia, e l'espressionismo di allora ha contribuito a fare del cinema uno strumento d'indagine e di smascheramento, nella ricerca di una realtà al di là delle convenzioni e delle abitudini.*

Claudio Varese

Ricordo di Theodore Huff

Il 15 marzo scorso è morto Theodore Huff (1), *una figura di primo piano del vecchio mondo cinematografico americano; una «autorità del cinema», come hanno scritto le cronache dei giornali e i necrologi delle riviste tentando di definire brevemente la personalità di questo multiforme uomo di cinema, (che noi potremmo chiamare, con approssimazione, il Pasinetti americano): personalità di critico, di storico, di esegeta e di innamorato dell'arte del film, che poteva ancora darci opere di grande valore informativo e culturale.*

Huff aveva quarantasette anni e stava scrivendo una storia del cinema: «una storia oggettiva — egli diceva — come non ne esistono ancora su questa arte così strettamente legata ai fatti sociali: un lavoro, però — aggiungeva — troppo oneroso per un solo uomo». Era nato a Englewood, nel New Jersey:

(1) Il fascicolo di maggio di « Films in Review » contiene una serie di scritti dedicati a Huff.

non distante da quella cittadina si trovava, allora, Fort Lee, che fu per qualche tempo un centro cinematografico di una certa importanza prima che si sviluppasse Hollywood. E Huff, da ragazzo e poi da giovane, andò spesso a vedere «come si facevano i film» e ben presto divenne «un patito» del cinema. Cosicché, grazie anche alla sua notevole memoria, poté, per primo, ricostruire i «casts», gli elenchi degli interpreti, di alcuni film dei primi anni del cinema: ad esempio, quelli delle comiche di Chaplin anteriori al Kid, *raccolti nel suo libro* Charlie Chaplin *(1951), la sua opera più impegnativa e più importante, già tradotta in diversi paesi del mondo e presto pubblicata anche in Italia nella collezione «Studi e testi» di questa rivista.*

Theodore Huff faceva ultimamente parte della direzione del Signal Corps Photographic Center di Astoria (Long Island) ed insegnava Storia del Cinema all'Università di New York. Era membro della Board of Review e della Film Society. Dal 1936 al 1940 aveva diretto la Cineteca del Museum of Modern Art di New York e, durante la guerra, era stato incaricato di curare la sezione cinematografica dei National Archives di Washington. Aveva, infine, insegnato Cinema all'Università della California del Sud e al City College's Film Institute di New York.

Numerosi articoli, saggi e scritti sul cinema di Huff, apparsi nelle riviste specializzate americane o pubblicati dalle rispettive Università dov'egli insegnò, testimoniano del suo lavoro di storico del cinema.

Nel campo creativo, invece, Huff ha lavorato poco. «Ho fatto qualcosa — egli diceva — ma sempre le cose peggiori nei momenti peggiori: per esempio, un film d'avanguardia quando la moda si orientava verso i documentari, e viceversa». Di lui ci restano, tuttavia, anche alcun buoni adattamenti musicali (accompagnamenti di piano) per i film muti.

Il libro su Chaplin è, dunque, come dicevamo, il suo lavoro effettivamente più interessante. Si tratta di un resoconto preciso e ricchissimo di dati — dati nuovi, inediti, introvabili — sulla vita e le opere del grande Charlot un resoconto unico, nel suo genere, per esattezza e completezza. Sulla nascita e lo sviluppo del personaggio di Charlot, sul significato generale e particolare dei film di Chaplin, su molti punti della sua vita e del suo carattere, sulla stessa fase ultima da Tempi moderni *a* Limelight *(la fase in cui si verifica un decisivo mutamento di prospettive e di significati): su questi ed altri punti, varie e controverse sono tuttora le opinioni dei critici. Ebbene, Huff, se pure evita di esprimere una propria opinione su questi fatti,*

tuttavia presenta e mette in risalto tutti gli elementi che possono condurre a una interpretazione meno parziale e meno approssimativa, cioè più completa e più documentata di quanto non lo siano tutte le «interpretazioni» intelligenti e magari anche illuminanti offerte sino ad oggi dalla copiosa letteratura chapliniana. In soli quattro capitoli del libro, l'autore affronta problemi generali: nel primo, dove parla dell'«Importanza di Chaplin e della sua arte»: nel XIV *capitolo, dove tratta del «Metodo di Chaplin»; nel* XXV *capitolo, dove discorre di «Chaplin compositore» (apparso già sulla* Rivista del Cinema Italiano, a.II, N. 1-2, gennaio-febbraio 1953) *e nel* XXX *capitolo, che esamina la questione di «Chaplin e la politica». Nel resto, Huff si limita a narrare l'infanzia di Chaplin — la sua dura infanzia negli* slums *di Londra —; il suo debutto sulle scene all'età di sette anni; i suoi primi succcessi nel* vaudeville; *i suoi primi contatti con il cinema; l'origine delle sue comiche; le varie fasi dei suoi contratti e delle sue attività produttive e auto-produttive; i suoi viaggi; i suoi matrimoni le sue conoscenze e amicizie ecc. ecc. Particolarmente importanti sono le descrizioni — minute, attente, accuratissime, talora svolte sequenza per sequenza — delle singole opere di Chaplin, dalle prime comiche a* Limelight *(che offre spunto a un capitolo aggiunto di recente). Particolarmente utili sono le messe a punto sulle comiche, delle quali Huff ricorda tutte le sequenze, segue i rimaneggiamenti, i tagli, le varie titolazioni. Particolarmente interessanti gli accertamenti del critico a proposito dei presunti «scopritori» di Chaplin: qui Huff è del parere, infatti, che bisogna dividere questo merito tra Mack Sennett e Adam Kessel, colui che in realtà ingaggiò il comico per la Keystone. E potremmo continuare con altri cento esempi: per dimostrare come Huff abbia contribuito, con quest'opera, alla migliore conoscenza e comprensione dell'arte di Chaplin. Dove, invece, si sente un po' la debolezza della posizione «oggettiva» dello scrittore (posizione falsa, poiché persino nella nuda esposizione dei fatti anche il più imparziale dei critici rivela una preferenza, una scelta, un atteggiamento) è quando Huff — che si diceva lontano da ogni teoria estetica e «incapace di una critica rigorosa» — affronta l'esame della fase «cruciale» dell'arte di Chaplin (quella che, appunto, prende le mosse da* Tempi moderni). *Qui il critico, pur nella sua moderata scrupolosità e nella sua bonaria simpatia verso l'oggetto delle proprie ricerche, si lascia in parte trasportare da una delle opinioni più diffuse in America, secondo la quale Chaplin avrebbe da allora,*

in sostanza, « tradito » la linea del suo personaggio iniziale affidandogli significati morali, polemici e ideali. Huff resta, anche in questa parte del libro, un grande ammiratore di Chaplin, un critico attento e acuto, sensibile e accorto; eppure la riserva, derivata da quell'opinione, qua e là affiora e pesa. Ma, mentre in altri critici tale riserva nasce da posizioni politiche e ideologiche contrarie all'anarchismo e al liberalismo « armato » di Chaplin, in Huff essa si spiega e si sviluppa sotto forma di attaccamento al vecchio Charlot, al cinema muto, all'età d'oro della fantasia e dell'invenzione.

Huff si rivela, insomma, in questo libro, come in altre opere o in dichiarazioni occasionali, un nostalgico del « vero cinema » americano dei « bei tempi », un critico prevalentemente rivolto agli esempi di narrazione pura e sincera del primo cinema. Pare che Huff abbia, in questi ultimi tempi, lavorato per la televisione e che, interrogato su questo nuovo mezzo di espressione, abbia ribadito — non senza una certa commossa enfasi — la propria fiducia, la propria certezza « nell'eternità del vero cinema ». Quale migliore epigrafe per il singolare esegeta e innamorato del cinema, Mister Theodore Huff!

D. P.

Lettere al direttore

Un ciclo di carta stampata

Parigi, giugno 1953

Caro Direttore,

la stagione cinematografica sta per finire, qui come dappertutto, benché quest'anno il freddo e la pioggia abbiano fatto il possibile per prolungarla: voglio dire la stagione degli spettatori e delle sale di proiezione, queste tremende sale di Parigi dove il biglietto per un cinema dei *boulevards* costa un occhio della testa e all'incauto acquirente dà diritto di sprofondare in poltrone dalle quali, un attimo dopo, riemergerà straziato nel vivo delle carni dall'insidia d'una molla rotta.

Dico che alcuni attribuiscono in buona misura la crisi del cinema francese (la crisi della produzione nazionale: quella di cui ha tanto parlato la stampa di qui per tutto l'inverno) proprio allo stato delle sale, vecchie di venti o trent'anni anche se ufficialmente « di lusso », e navigate da quell'odoruccio di sudicio o di stantio che si ritrova per tradizione antica nelle gallerie del *métro*. Bizzarra opinione. Tuttavia la crisi esiste davvero e non starò a dirLe, caro Direttore, come e quanto gli osservatori più responsabili la ritengano crisi di soggettisti e di registi, di uomini e d'idee. In realtà la « vecchia guardia » è rimasta alle posizioni mentali dell'anteguerra, cioè al clima pessimistico e sfiduciato che definì con tanto successo il cinema francese prima della catastrofe, ed era una voce dell'angoscia europea (ma oggigiorno quel clima è superato: la vita va avanti); mentre poi i registi venuti alla ribalta dal '45 in qua sembrano invischiati in una problematica che può forse mettere in moto i meccanismi del cervello, ma lascia certamente immobili quelli del cuore (e invece, come tra l'altro hanno dimostrato le accoglienze ai film dell'*école italienne*, il mondo ha proprio desiderio o forse addirittura necessità di commuoversi, di aderire a sentimenti cordiali).

E i giovani? *Chaque génération à son tour est au haut de l'arbre, voit tout le pays au-dessous et n'a que le ciel au-dessus d'elle*. Sono le parole di Sainte-Beuve: e proprio perché me ne

ricordavo ho voluto avvicinare uno tra i più giovani, se non il più giovane regista francese, Alexandre Astruc. Non avevo ancora visto il suo primo e finora unico film, quel *Rideau cramoisi* presentato al penultimo festival di Cannes, ma di lui si parla nei *milieux* come di una delle promesse più certe del cinema francese. Del resto al suo film, sulla fine dell'inverno, è stato attribuito il premio Louis-Delluc, altrimenti detto « le Goncourt du Cinéma ».

Astruc ha venticinque o ventisei anni, un pezzo di marcantonio biondo da immaginarselo piuttosto sul ring che dietro una macchina da presa, con due occhi d'un azzurro tenero e quasi infantile. Vado a scovarlo in rue des Grands-Augustins, quartiere di St. Germain-des-Prés, e niente potrebbe riuscire più simpatico, credo, di questo piccolo alloggio di scapolo con cataste di libri qua e là, due o tre mobili di linea addossati al muro come per caso, un cane bassotto che raspa in terra da qualche parte e una serie di mozziconi di candele al posto della luce elettrica.

« Ecco un tipo — penso d'istinto stringendogli la mano larga come una pala — che per grazia di Dio non si lascia incantare dalle sirene della Letteratura: ci vuol altro, per un normanno di questo peso, che schemi intellettuali e simboli astratti ». Immediatamente Astruc procede allo smantellamento di questa opinione, basata del resto su così futili indizi. « Il cinema francese d'anteguerra — comincia subito a dire — orientava le sue ricerche nel campo del realismo. Aveva scoperto il suo filone e l'ha esaurito: sarebbe dunque un errore voler continuare a scavare in quella direzione. L'avvenire del cinematografo è al di là del realismo: in un'interpretazione del mondo fisico, prevalentemente psicologica, che scavalchi il semplice fatto, il dato esterno, per conferirgli una particolare risonanza nel dominio dello spirito e delle idee ».

Di fronte a quest'ultima considerazione, ineccepibile ma generica, prego Astruc di spiegarsi con qualche esempio. (Difatti sembra addirittura ovvio che il realismo non sia e nemmeno *possa* essere l'equivalente d'una meccanica riproduzione del dato esterno; d'altronde già il fatto di « voler » rappresentare una certa realtà, piuttosto che un'altra, implica un criterio di scelta e scopre nell'artista una posizione determinata rispetto ai problemi che lo interessano. Vecchia storia. Zola teorizzava con fanatismo le ragioni del « naturalismo fotografico » ma poi, essendo un artista, ha finito col lasciarci un quadro abbastanza esatto delle sue preferenze e convinzioni. Dal rigore

documentario d'un film come *Paisà* risultava chiara la condanna della guerra tedesca. *Ladri di biciclette* ha messo la nostra coscienza, in modo addirittura drammatico, di fronte al dilemma *to have or have not.* Eccetera).

Ma ecco che Astruc si spiega con qualche esempio. Secondo lui, film come *The River* di Renoir, *Le journal d'un curé de campagne* o *La dame du Bois de Boulogne* di Brésson si prestano a illustrare con estrema efficacia quanto andava affermando. E allora tutto diventa chiaro o quasi: un film è tanto migliore, insomma, quanto più s'avvicini alla letteratura, alla opera letteraria. L'arte del cinema non è legata obbligatoriamente al realismo, dice Astruc; l'importante, continua, è di riuscire a trasfondere in un film i temi lirici o metafisici che costituiscono il fondo comune di tutte le altre arti. (E anche questo sembra abbastanza pacifico. Ma, vorrei obiettare, perché affannarsi ad escludere con tanta cura e quasi con disprezzo le sollecitazioni della realtà in quanto tale, considerandola se mai alla stregua d'un non indispensabile pretesto, quando almeno si vorrà concedere che anche dai più solidi fatti si può cavare una lirica e una metafisica, e magari di qualità sopraffina? E quella negazione e quel disprezzo non nasconderebbero forse, in fondo in fondo, la paura d'affrontare una realtà che va invece osservata con occhi nuovi e nuova coscienza?).

I *metteurs-en-scène* della mia generazione, mi assicura Astruc, pensano oggigiorno che la cosa essenziale non sia tanto di ragguagliare il prossimo sui pensieri e problemi che gli sono contemporanei, quanto e molto più d'invitarlo all'esame delle questioni concepite, come usa dire, sotto la specie dell'eterno: Vita o Morte, Bene o Male, Dio o il Nulla. Ciò che a loro interessa è il tentativo di raggiungere nell'arte del film l'equivalente dei perpetui valori che si ritrovano, metti caso, in uno Shakespeare o in un Dostoievsky. (Ma Dostoievsky, ribatto dentro di me, operava in una realtà bruciante del tempo suo; né mi sentirei di escludere che proprio al tormento di quel fuoco si siano foggiate le più alte e metafisiche « questioni » dei *Dèmoni* o dei *Karamazoff*).

Il linguaggio del cinema, séguita Astruc, può e deve saper esprimere quest'ordine di valori. Del resto (e qui forse il mio giovane interlocutore scopre definitivamente le sue batterie) l'opera cinematografica non soffre in alcun modo dall'adattamento da opere letterarie: è anzi vero il contrario, la materia intrinseca del cinema e della letteratura potendo essere comune, ed essendolo in realtà nei suoi motivi profondi. Per esempio

lui, Astruc, sta preparando un film, *I fratelli Karamazoff*, tratto appunto dal capolavoro di Dostoievsky: dove *non solo* saranno posti in evidenza il fatto poliziesco e le condizioni della Russia zarista, ma *soprattutto* la potenza e l'eternità delle passioni che agitano i personaggi di quella complessa e arroventata vicenda.

Mi sembra allora il momento di porre ad Astruc una domanda piuttosto insidiosa: data e concessa l'eternità di quelle passioni, non sarebbe di uguale se non di maggior efficacia localizzare l'azione del film in una Francia, un'Italia o magari un'America dei nostri giorni? forse che il mondo attuale difetta dalle nostre parti di gente sordida come il vecchio Karamazoff, irriflessiva e sensuale come Mitja, arida e tormentata come Ivan, candida come Alioscia, tortuosa come Smerdiakov e via dicendo? (e si capisce che per conto mio la domanda ha un semplice valore di pretesto: voglio soltanto saggiare il mio interlocutore su quella «paura della realtà» della quale mi balenava il sospetto un momento prima).

Risposta: sarebbe un errore. Sarebbe un errore perché un opportuno *récul* nel tempo «consente di far salire il tono della regia, e quindi tutto lo stile del film». Nell'idea di Astruc, quando si parta da un testo letterario ben noto — e so già che a suo giudizio un film diventa davvero importante per questa via — ci si avvantaggia oltretutto d'una convenzione che la maggior parte del pubblico ha già accettata, una convenzione ben nota e quasi familiare. Ciò permette al regista in primo luogo di adottare un linguaggio teatrale nel senso migliore del termine (egli cita a questo proposito il *Macbeth* di Welles); e poi di portare avanti la narrazione secondo uno schema di ellissi, dando per sottintesa nei suoi sviluppi secondari una vicenda che tutti conoscono o dovrebbero conoscere. (Ma, quanto a questo, niente di nuovo: fu già il procedimento col quale Baty portò sulle scene *Delitto e castigo* e Pabst sullo schermo *Don Chisciotte*). Riguardo infine alla convenzione «ben nota e quasi familiare», Astruc dà un esempio dei suoi vantaggi: in un film come *I fratelli Karamazoff*, asserisce, è possibile che ad un certo punto un personaggio arrivi a dire «Dio è morto» senza che il pubblico s'indigni. E ciò perché, in grazia della particolare ambientazione storica e della coscienza di trovarsi di fronte a un classico, lo spettatore può assumere quella frase nel suo significato propriamente lirico, o eterno, di fuori dalla contingenza e polemica del momento.

Più tardi, in una saletta privata di Champs-Elysées, vado a vedere questo segnalatissimo *Rideau cramoisi*: nel quale evi-

dentemente i giudici, laureando Astruc, hanno voluto indicare la strada per la quale, dai giovani registi, dovrebbe raggiungersi il tanto atteso «rinnovamento» del cinema francese.

Il film non manca di pregi formali — si direbbe anzi che ne abbondi — ed è la storia d'un giovane ufficiale dell'esercito napoleonico che in un morta cittadina della provincia francese, in cui si trova di stanza, riceve le ardenti e silenziose attenzioni della figlia dei suoi ospiti, vecchia coppia di coniugi rispettabili, opprimenti e legati alle più rigide convenienze. Il giovane e la ragazza, sotto il medesimo tetto, vivono notti di un'ebbrezza rapinosa e clandestina. Ma una notte la bella muore tra le braccia dell'amante, come consumata da un fuoco dei sensi troppo a lungo tenuti in freno; e l'ufficiale, dopo aver tentato invano di rimettere il cadavere nel suo letto, fugge all'alba a cavallo galoppando tra le case deserte, e lasciandosi alle spalle una spoglia inanimata, qualche ora di vertigine e un oscuro senso di terrore per tutti i suoi anni. Nel film, nessuno parla: una voce fuori campo commenta le mute azioni dei personaggi con le parole del racconto di Barbey D'Aurevilly (il primo dei *Diaboliques*) da cui il soggetto è cavato.

A me, dopo i discorsi con Astruc, sembra abbastanza indicativo che il giovane regista sia andato a metter le mani su un autore così interamente e programmaticamente «letterario» come Barbey: cioè su uno scrittore che ai suoi tempi fu considerato per un maestro dagli avversari del naturalismo, ed era in realtà un odiator furibondo di tutte le manifestazioni del pensiero moderno, un letterato di nullaltro pensoso se non di attuare un proprio e privatissimo ideale romantico in cui dovessero confluire il suo cattolicesimo intransigente e il suo altezzoso atteggiamento di gentiluomo dell'antico regime, le crisi della coscienza e i turbamenti della carne. Un uomo insomma che poteva venerare e di fatto venerava nello stesso tempo Chateaubriand e Baudelaire, tanto da farci pensare nel suo intimo vivesse, come diceva Manzoni di Tommaseo, *cunt un pée in sacristia e vün in casin.*

Nel breve film di Astruc (1800 m.) la sola preoccupazione evidente è quella di rendere in linguaggio cinematografico il *climax* leggermente allucinato di Barbey, i toni misteriosamente allusivi nei quali in fondo si condensava tutta l'estetica di lui, anzi addirittura la sua *Weltanschauung*: né un giovane poteva scegliere miglior pretesto per eludere in modo più deciso i termini della realtà con tutti i problemi ch'essa di continuo ci pone, problemi umani e concreti, lotte e angosce e speranze di

questo mondo, non della luna o di altri pianeti. E questa sarebbe dunque la strada per un «rinnovamento» del cinema francese, come ci lascia intendere l'attribuzione del Louis-Delluc? questo percorso per ippogrifi, liocorni ed altri eleganti ma non meno favolosi animali?

No, caro Direttore, bisogna pensare che difficilmente il cinema francese uscirà dall'*impasse,* se questo è il vento che tira. Il mondo ha bisogno di storie che ci aiutino a vivere, non di meri esercizi formali, di calligrafia, di *suggestions.* Ha bisogno di storie dove la vita sia presente come palpito accertabile, come atto inedito e subitaneo, come immediata esistenza: dove la perennità dell'idea di bellezza continui a scoprirsi anche negli atti più umili della nostra giornata. Il mondo ha bisogno di pura verità e pura forma, ma una forma rivelata e preesistente nell'attualità del reale. E lo spettatore ha magari bisogno d'indignarsi, d'imprecare, di scandalizzarsi (*necesse ut scandalum eveniat*): ma, essenzialmente, di sentirsi vivo in quello che vede.

Molti di noi pensano oggi in Italia che per fare ancora e sempre un buon film, come ogni buona opera d'arte, sia necessario toccare il fondo di quelli che sono gl'ideali umani ed estetici del proprio luogo e del proprio tempo: poiché ciò che è «vero» contiene in se medesimo — per il solo fatto di essere «vero» — una garanzia di sopravvivenza. Ma in questo non potremmo essere più lontani dalla schiera dei giovani registi francesi che ha trovato il suo riconoscimento in Astruc. E senza dubbio, per riprendere il detto di Sainte-Beuve, essa ha *le ciel au-dessus d'elle;* disgraziatamente, però, è un cielo di carta stampata.

Aldo Paladini

Libri e saggi

L'avventura del film [1]

Anche Renato May è di quelli che, dopo aver rifiutato la filosofia, sono costretti a servirsene. Non solo per l'usato, ma valido, motivo che l'atto stesso di respingere la filosofia è giudizio e perciò filosofia, sia pure inficiata dalla praticità dell'errore, quanto perchè egli sente il bisogno di premettere, ai capitoli tecnici di questa recente *Avventura del film*, una cinquantina di pagine su *I problemi del linguaggio*, dove si espone una concezione generale degli aspetti della conoscenza, estetica e non estetica. Persino nel successivo esame dei mezzi fisici del cinematografo (immagine, suono, colore) affiorano, ben avvertite dall'autore, le ragioni teoretiche, non fosse altro nel tener distinto, come vien fatto continuamente, il piano strumentale da quello della « trascendenza » espressiva, un mondo fisico da un mondo psicologico, poetico, mistico. Che è quanto avallare l'idealistica diversificazione qualitativa tra *tèchne* astrattamente intesa e *ars*: proposizione distinzionalistica che un empirismo consequenziario non dovrebbe conoscere, accontentandosi delle ipotesi di ricerca nel proprio settore.

Vediamo ora quali sono le premesse concettuali del May enunciate tra le proteste di disinteresse filosofico dello specialista.

Il libro, pur avendo lo scopo di arrivare « alla formulazione di una precisa didattica del cinema, in senso metodologico » (p. 8) non può del tutto esimersi, dunque, dal « riproporre i problemi di estetica cinematografica o di inquadrare i problemi del film nel più vasto e comprensivo problema dell'arte ». Già ad apertura, infatti, è accolta l'opinione vulgata secondo cui il cinema sarebbe un'arte « ancora in evoluzione » come quella che ha inventato un nuovo linguaggio. Da ciò si trae motivo a negare le ingenue tesi dell'avanguardia e di certo realismo che lo affermano come « la completa e più grande forma d'arte di tutti i tempi » (p. 7). Ora il principio causalistico dell'evoluzione ha riguardo esclusivamente ai mezzi tecnici e non si può applicarlo al linguaggio, essenza della creatività artistica e, in ciò, concreta originalità assoluta-

[1] Renato May: *L'avventura del film - Immagini, suono, colore* - Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1952.

mente irripetibile. Sorprende questo accenno evoluzionistico, non disgiunto da una certa sfiducia nei mezzi critici, riconducibile al mito dell'arte precorritrice della scienza, tale ciò da esigere sempre nuovi metri di giudizio. Sorprende quando, immediatamente dopo (e vedi anche a p. 44), sono rassegnate con esattezza le ragioni che vietano di attribuire alle forme d'arte, alle « arti » una diversa potenzialità espressiva.

Il M. si rammarica poi che « la speculazione filosofica non sia giunta a una soluzione *soddisfacente* di uno solo dei suoi problemi (p. 11, corsivo mio; cfr. pure p. 21, 22 e *passim*) quasi che problemi e soluzioni dovessero essere buoni una volta per tutte e tali da lasciarci dormire tranquilli; ma, nello stesso tempo, si affretta a far una professione di realismo ontologico, pur essendo le reali entità fuori della nostra possibilità di conoscerle: « Ammessa la esistenza dell'essere, l'essenza delle cose è sicuramente del tutto diversa da quanto possiamo pensare in rapporto alle nostre limitate facoltà di conoscere. L'atto del conoscere è una complicazione caratteristica della natura umana che, in quanto conosce, riproduce in sè le immagini delle cose che conosce » (p. 11-12).

Forte del suo « universo oggettivo » sia pure « non dimostrabile mediante un rigoroso ragionamento », ma « accettabile almeno come premessa empirica » — e allora a che tentarne la fondazione come se non fosse un'empirica premessa, ma una conquista razionale? — e pago del suo antistoricismo, l'A. muove all'attacco contro duemila anni di pensiero, accomunando in un'unica riprovazione materialismo, idealismo ed esistenzialismo, per spacciarsene in due paginette.

Si ha però il sospetto che la professione di fede metafisico-realistica sia qualcosa di posticcio, un complemento più che un fondamento, perché accanto ad essa e costituente anzi, a differenza di essa, il vero abito mentale del M., sta la vocazione scientifica, in senso fisicistico e psicologico. Così nel M. sono, direi, due impulsi che non si compongono: uno fideisticamente assertivo che dei propri asserti non fornisce spiegazione, ma li adopera a postulare il mondo poetico e il mondo « mistico », ovvero etico-religioso; l'altro, invece, relativistico, ove si rivela il procedimento dello sperimentalismo che tende a limitare la conoscenza alla conoscenza che possa dare giustificazione di sè con i mezzi di osservazione del sensibile, senza ulteriormente interessarsi di determinare il reale al di là dalla propria sfera di competenza.

In quest'ultima tendenza che è presente nelle parti più francamente descrittive, nell'intelligente classificazione dei dati sensoriali e dell'esperienza psicologica, in ciò insomma che meglio ri-

sponde alla finalità didattica dell'opera, consiste il pregio di questo come dei precedenti scritti sul « linguaggio » e sulla « tecnica » del film. Nell'istituzione, quindi, e nell'inquadramento di una fenomenologia del cinema nell'ambito dell'analisi dei mezzi riproduttivi e della reattività dello spettatore, ove son messe a profitto le nuove acquisizioni di quel ramo della psicologia del comportamento che si è convenuto di chiamare « filmologia ». Di prima mano e particolarmente istruttiva l'ampia trattazione dedicata al colore. Qui si può dire che il libro del M. svolge un notevole compito di precisazione e, insieme, di divulgazione, assistito da un'esposizione netta e fluida che ama chiarificare e ribadire. Ma di ciò sono venuto a parlare incidentalmente e lascio la parola ai tecnici che potranno meglio graduare e distinguere.

Purtroppo, quando si evade dal campo della fisica e dell'integrazione psicologica e si ritorna in quello della linguistica (« integrazione estetica ») non si può fare molta strada insieme all'A. Non, come potrebbe sembrare, perché la mentalità scientifico-naturalistica lo induca a una prevaricazione tecnologica, ma perché l'impostazione del libro soffre del presupposto realistico e oggettivistico, rimasto, come si è veduto, privo di un preciso legame col mondo dell'arte di cui è asserita la « trascendenza ». Non persuade la trascendenza — qui sinonimo di estraneità ai processi psicologici, ossia trascendentalità, intuizione — come un *posterius* misterioso che si stacca dal piano psicologico senza che questa scissione sia colta nella peculiarità della sua genesi, senza cioè che essa sia rappresentata come una forma della coscienza in relazione alle altre forme. M. tralascia d'impegnarsi sul problema, oggi tuttora vivissimo, dell'immediatezza o mediazione dell'arte. Si limita ad un'ipostasi mistica.

Il distacco dai temi idealistici e storicistici è in lui cercato, non effettuato, malgrado le dichiarazioni di principio e il compiacimento di affermare un'originalità che, di fatto, non risulta. Gli imprestiti dal crocianesimo sono inevitabili e frequenti e, se non sempre si determinano con la dovuta correttezza verso la corrente che li alimenta, quasi mai si conciliano con la fondazione oggettivistica.

Si dirà che sono concetti di patrimonio comune, ma qualsivoglia assimilazione di teoremi e di criteri dev'essere svolta con coerenza interna, senza creare contrasti e senza restare pura recezione. Nella filosofia dello spirito la creatività dell'arte ha una profonda ragion d'essere che va perduta quando ad essa si sostituisce un'irrelata trascendenza. Così, se sono giusti e opportuni i rilievi contro l'invadenza ideologica e contenutistica, è però da notare che

dalla autonomia categoriale dell'arte non deriva, come pensa il M. (p. 35 e 39) *sic et simpliciter* una irrilevanza in essa, del mondo morale. L'arte è sempre eticità, in quanto arte, perché è volizione — attuazione di un valore. In questo senso si è detto che se l'arte non ha in sè gradazione, una gradazione si esprime dall'ampiezza del mondo morale rappresentato. Risponde pertanto al vero la metafora quantitativa che c'induce a parlare di una diversità di grandezza fra le opere d'arte o le personalità artistiche e non si allontanerebbe da una retta valutazione chi dicesse che *Guerra e Pace* è « più grande » dei racconti di Céchov, pur non negando a molti di questi la qualità lirica della rappresentazione. Nel che è forse un aspetto di quel primato dell'eticità che non è da confondere con alcune teorie paneticistiche. Ma il M. il quale fa proprio il mito del primitivismo, che logicamente si converte, in ultima analisi, in quello della morte dell'arte, difficilmente potrebbe accettare questa discriminazione e relazione.

Nè, per fare un altro esempio, la ragione per cui si nega che il film sia opera di collaborazione è che l'apporto creativo delle altre personalità « si svolge in un momento che si potrebbe chiamare *tecnico*... o antecedente all'opera d'arte » (p. 36). Si tratterebbe dunque di momenti subordinati all'intervento del regista, e non sempre è così. Si dà il caso di film belli a frammenti, in cui l'atto poetico è opera dell'operatore o dell'attore. Non si dimentichi che nell'opera del regista Chaplin il *primum* estetico è dato dalla vitalità del mimo Charlot. La ragione è, come è noto, che l'unicità della personalità artistica si distingue da quella pratica e può essere il risultato unitario della collaborazione di più persone fisiche. Certo il film è di solito opera del regista: ma ciò può valere come indicazione generica, non come legge ineccepibile.

Strana fra tutte suona infine la seguente affermazione del M.: « come studioso di teoria del film e di estetica cinematografica, intendo proporre problemi che mi guarderò bene dal risolvere, perché la soluzione dei problemi estetici è come si è detto nell'artista, cioè in ciascuno di noi ». Quasi che i problemi del teorico fossero quelli dell'artista e si potessero porre dei problemi senza che la loro posizione non ne renda in qualche modo implicita la soluzione.

Ho voluto saggiare il libro solo su alcuni dei molti punti teorici discutibili, a documento della loro fragilità o incertezza. Posti per lo più a guisa dintroduzione, essi potrebbero indurre a una valutazione negativa che appare del tutto erronea se si estenda la lettura alle altre parti in cui il bagaglio tecnico e l'acutezza di

osservazione hanno permesso al M. di scrivere un libro assai utile e bene informato e di svolgere un compito di cui in Italia si ha molto bisogno. E gli hanno consentito anche, nelle pagine in cui emerge la funzione del critico, di offrire qua e là delle rapide ma efficaci esemplificazioni di lettura dalle quali si desume una sua ideale antologia del film, un equilibrio e un gusto sensibile nel riconoscimento dell'attuazione espressiva. Che non si può dire siano qualità molto diffuse, ancor oggi, fra quanti si occupano di queste cose e che spesso, in altri, appaiono volutamente mortificate nell'angustia di questo o quel servizio ideologico.

Vittorio Stella

I film

Vite vendute [1]

La cronaca di ogni epoca è sempre fittamente ricoperta, nelle sue manifestazioni esterne, da ampi strati dove s'accumula il secco fogliame del cattivo gusto, che è poi, in genere, il gusto delle classi dirigenti. Il cattivo gusto dei ceti popolari è sostanzialmente d'altra fattura — romanzo d'appendice, romanzo a fumetti, « Tormento », « Catene » e « Figli di nessuno » — e pur nella sua grossolanità, non così irritante. L'altro cattivo gusto mette in luce senza pudore le sue ambizioni, le sue pretese, la sua *non-poesia*, non sente quelle possibilità di riscatto morale ed umano, che bene o male possono trasparire nei romanzi di Sue (in quanto sarà ad essi che si ispirerà Dostoievskij) come nei soggetti melodrammatici e ingenui da cui David Wark Griffith trasse ispirazione per dare al film la sua struttura psicologica e drammatica, il suo valore di spettacolo. Direi anzi che proprio in questa possibilità di riscatto, attraverso l'uso della cattiva letteratura o drammaturgia popolare, il film ha trovato sia il modo di penetrare sempre più largamente nelle folle, sia il mezzo concreto per tradurre quest'aspirazione popolare in forma d'arte, in una partecipazione attiva alla vita del suo pubblico (le espressioni del folklore vanno ben altrimenti in profondità, ma il loro esame esula qui dal nostro discorso).

Il cattivo gusto degli « eletti », di coloro che hanno consuetudine con l'arte, i suoi problemi di coscienza e le dialettiche buone ad ogni giustificazione (naturalmente gli eletti dello spirito sono spesso anche i potenti, oppure si scambiano gli appoggi), di coloro che non hanno umiltà di fronte all'esistenza, e pretenderebbero di dirigerla, non ha invece che assai difficilmente una via di salvezza, cade quasi sempre in un vuoto

[1] VITE VENDUTE (Le salaire de la peur): *origine*: Francia. *Prod.*: Film Sonor C.I.C.C. Zero-Film Fono-Roma. *Regia*: Henri Georges Clouzot - *Soggetto*: dal romanzo di Georges Arnaud - *Adattamento e dialoghi*: Henri Georges Clouzot - *Fotografia*: Arnoud Thiad - *Musica*: Georges Auric - *Interpreti*: Yves Montand, Charles Vanel, Vera Clouzot, Folco Lulli, Peter von Eych

e talora dannoso esercizio di bravura: « Le salaire de la peur », è di tutto questo una tra le più vistose riprove. Il meccanismo della sua concezione lo si può facilmente mettere a nudo, l'indifferenza sostanziale e la volontà di speculare sul bisogno che il pubblico stanco e passivo delle grandi città e delle grandi sale buie può avere di una droga atta a ridestarne una sensibilità ormai lisa, sono le componenti principali che hanno determinato gli autori a costruire il film (anche se ciò è mascherato da quella ridicola trasformazione dell'ossessione gidiana della sincerità, che caratterizza tanta letteratura odierna, che fa passare per sincerità il gusto dell'osceno e il sadismo del terrore e del sangue, in una parola le immaginazioni e gli *choc* destinati a sostituire la genuinità delle sensazioni). Caratteristico di questo genere di prodotti è un particolare uso della forma filmica, fondamentale anzi, perchè senza quest'uso non potrebbero ottenere quei risultati e quegli effetti che si propongono. Sia Georges Arnaud — autore del romanzo a cui il film si ispira — sia il regista Henri-Georges Clouzot, conoscono bene la natura dell'interesse drammatico che si può provocare nel lettore o nello spettatore, sanno come suscitarlo, è evidente il loro proposito di basarsi essenzialmente su di esso.

Le corrispondenze giornalistiche dipingono Georges Arnaud come un irregolare, un ribelle alle norme della consuetudine letteraria. Accusato giovanissimo di un orribile delitto, sta mesi e mesi con la minaccia della ghigliottina sul capo, viene prosciolto infine, ma lo *choc* è tale che non può più accettare le rispettabili regole della convivenza sociale. Viaggia esercitando le professioni più varie e a volte più pericolose, tra l'altro, in Venezuela, quella del conducente di camion per trasporti di nitro glicerina (trasporti che, com'è noto, sono esposti a grandi rischi). Narra questa sua ultima esperienza in un volume, appunto « Le salaire de la peur », che raggiunge grandi tirature. Ha dato evidentemente alla sua esperienza una veste romanzesca che sa mescolare l'esotismo come lo videro Blaise Cendrars e Pierre Mac Orlan, al bisogno di far confessare l'uomo al di là di ogni suo limite di cui furono esempi cospicui Louis-Ferdinand Céline (« Voyage au bout de la nuit », « Mort à credit ») e il primo Jean Paul Sartre (« La nausée », « Le mur »). Come sempre, è la divulgazione, unita per di più ad un'esperienza personale, che fa breccia nel gran pubblico, e nel film. H.-G. Clouzot, provenendo dagli sceneggiatori, a sua volta ha una conoscenza diretta e chiara del pubblico e della tecnica del racconto cine-

matografico (non molto dissimile da quella del dramma): il conflitto drammatico, la progressione di esso verso una risoluzione, dopo che lo si è posto e chiarito dinanzi agli occhi dello spettatore, mediante effetti sospensivi. Lo schema del suo film è tra i più lineari e tra i più tradizionali (specie nel *western* e nel *western* di Ford). Un gruppo di uomini, *desperados* e naturalmente in preda al più assoluto cinismo, deve compiere una lunga traversata in un luogo deserto o pressapoco. Le difficili condizioni del viaggio — *mors tua, vita mea* — portano naturalmente i nostri eroi ad una lotta senza scampo tra loro. Però, dopo atti crudeli che vanno dall'eccidio alla tortura, si fa luce un sentimento generoso, amore o pentimento o nostalgia, possibilmente quando i superstiti sono ormai pochissimi. Il film americano fa di questa piccola luce quella grande ed improvvisa che porterà il film alla sua buona conclusione. H.-G. Clouzot, per essere coerente con l'amarezza e la disperazione di cui si compiace (e che in fondo non lo toccano personalmente), vede il superstite sfracellarsi in una scarpata col camion per aver compiuto troppe giravolte esprimendo la gioia e il tripudio di un ritorno a Parigi, in giri di valzer.

L'ambiente è una Venezuela immaginata nel Massiccio Centrale, dove la nitroglicerina può far saltare i camion che la trasportano, ad ogni sobbalzo, in cui la cittadina indigena ha tutte le caratteristiche di quell'America centrale a buon mercato che siamo abituati a vedere nei film con i soliti bianchi più indios degli indios, e Vera Clouzot, anima candida del volgo venezuelano, è davvero assai poco credibile (fra l'altro perchè manca di quelle violente attrattive sessuali che siamo abituati a riscontrare in simili personaggi).

Le variazioni sono lievi, come si vede, e il gioco funziona regolarmente, così come la *pochade* di Roussin sa abilmente spolverare quella di Feydeau, togliendole l'involontario candore con un abile ammiccamento. Clouzot ha tolto a quel tipo di *western* il candore (che a volte è onesto impulso morale), per divertirsi sulle sue *ficelles* ed eccitare lo spettatore come a una corrida (e difatti spesso protesta) compiacendo naturalmente lo spettatore ambizioso per le difficoltà superate, per gli ostacoli scavalcati (il pezzo nello stagno di petrolio, con la gamba sfracellata, è appunto un virtuosismo, una sfida, che naturalmente può avere effetto sugli stomachi deboli e non sul cuore: è di un «nero» troppo facile e forzato per convincere). La sceneggiatura e il montaggio sono anzitutto concepiti in fun-

zione degli effetti spettacolari caratteristici del mezzo cinematografico, nel colpo di scena, nelle febbrili alternative, in un accanirsi di circostanze e di accentuazioni che dovrebbero fornire un clima tragico. La realtà e ciò che essa dice, anche in questa particolare avventura, non hanno nessun peso dinanzi al dramma grandguignolesco che occorre svolgere per ottenere l'emozione e la curiosità del pubblico, e con quel determinato colore di cinismo attraverso cui potrà venir soddisfatta la propria intelligenza e quella della cerchia di cui si fa parte e di cui si vorrebbe essere l'espressione. L'occhio cinematografico perde così totalmente quella che è la virtù di cui fu dotato dalla sua invenzione, la possibilità di far parlare direttamente il mondo reale nelle sue immagini, di sorprendere e ritrarre la vita in un brano autentico che collegato ad altri ne darà il particolare senso in un momento storico. Qui d'autentico non c'è che il barocco e grossolano desiderio di meravigliare, della stupefazione ottenuta con un grand-guignol furbesco e cosciente.

L'interpretazione degli attori segue questi criteri: direi, per quanto possa sembrare assurda l'espressione, di una « teatralità cinematografica », e cioè con un gioco d'espressioni istrionico ed esteriore. E non si può dire che anch'essa non sia efficente ai fini postisi da Clouzot: ma qui, come del resto nella fotografia e particolarmente nel montaggio, sarebbe indubbia l'efficienza spettacolare, direi quasi la perfezione tecnica (perchè ad esempio gli attori — se si eccettua Vera Clouzot — sono tutti scelti con aderenza ai loro ruoli, e reggono con grande maestria il compito drammatico) se non si avvertisse in fondo a tutta questa tirata a lucido, qualcosa di sgranato, qualche lieve errore che pure sentiamo improvvisamente far crollare la costruzione. La ricerca dell'effetto non solo falsa l'interpretazione degli attori, ma rende incerto l'equilibrio del montaggio, e toglie l'indispensabile naturalezza alla ripresa fotografica, senza per questo renderla particolarmente interessante. Possiamo constatare in ogni modo una a volte assai accorta lezione di mestiere, l'intelligenza dell'esercitazione sul meccanismo volgare del *thrilling,* la capacità di saper usare un mezzo artistico con vigoroso senso spettacolare, e direi il gusto fine a se stesso dello spettacolo cinematografico (da non confondersi con il gusto teatrale dello spettacolo che ha avuto ad esempio Cecil De Mille, su altro piano).

Come può essere piaciuta un'opera così facilmente scopri-

bile nella sua povertà di contenuto umano, come nella sua posticcia retorica?

Dei giudici del festival di Cannes, è presto detto. A parte ogni considerazione di ordine nazionalistico, è evidente che anch'essi sono del mondo di Clouzot (Cocteau, di un'altra epoca e con un'altra dignità, non ha anch'egli il gusto di esibire bravure e far correre elettrici brividi all'intelletto?). Sono animati dagli stessi propositi, ed agiscono cioè con il pubblico dei lettori e degli spettatori nell'intento di dominarli e avvincerli dall'alto dei loro doni. In quanto al pubblico delle sale, sembra che il successo sia ben più largo nelle prime visioni che in quelle periferiche: ed anche questo è facilmente spiegabile. Si ammira chi sa disporre degli altri, chi li disprezza abbastanza per presumere di giocarli, chi insomma è degno di essere emulato in questi compiti (perchè poi, nulla è più piacevole della potenza, del sapere esercitare una suggestione: ed in questo ci si esaurisce). Gli spettatori che non sono « avvertiti », che non posseggono queste ambizioni, si ribellano istintivamente a ciò che colpisce la loro sensibilità in un modo che è soltanto offensivo. Non so se l'arte sia educativa. E non so neppure se la cattiva arte sia davvero pericolosa; inutile, ad ogni modo, è certo. Questo film non può servire che a chiarire la mentalità di taluni gruppi intellettuali mercanti di falsificazioni artistiche, e a riproporre il problema di una produzione media, spettacolare, che si attenga alle necessità di chi vuol trovarvi un riposo mentale, senza giocare all'inganno, all'arte.

Vito Pandolfi

L'estetica e il cinema

La polemica degli «specifici»

Egregio Direttore,

Il Suo invito a esprimere il mio pensiero su quella che si potrebbe chiamare la polemica degli specifici filmici è suggerita da una stima eccessiva delle mie possibilità critiche. D'altra parte, l'insistenza cortese dell'invito e il desiderio da Lei espresso anche ad altri di leggermi in proposito non mi permettono di rifiutare. Le mando quindi in forma di lettera il mio pensiero, autorizzandoLa a pubblicarla se Lei lo crederà opportuno.

Anzitutto mi pare che, prima ancora della polemica degli specifici, ci sia una polemica sulla Sua posizione di crociano. Praticamente La si accusa — se ben ho capito i testi pubblicati sulla Sua rivista — di incoerenza nei confronti della dottrina crociana; anzi direi che, sotto sotto, spunti l'idea che Lei, oggi, sostiene certe posizioni solo per una specie d'onor di firma.

Un'esatta valutazione di queste... accuse (se pur così si possono chiamare) richiederebbe di rileggere e di rimeditare la non lieve mole dei documenti Suoi e crociani; cosa che per ovvie ragioni ora non sono in grado di fare. Tuttavia, fidandomi della memoria e cercando di considerare sinteticamente quei documenti, mi parrebbe di poter fare due considerazioni.

La prima, che il Suo attuale pensiero estetico non è molto dissimile *nella sostanza* da quello dei Suoi scritti precedenti più impegnativi, tra i quali metto senz'altro «Il film nei problemi dell'arte» che riassumeva e chiariva la Sua posizione. Sottolineo «nella sostanza», perchè i particolari, i modi concreti di esprimersi possono avere un valore contingente e l'importante è scoprire il fondo spesso recondito e inespresso dal quale germina spontaneamente la formulazione concreta.

Così considerato, mi pare che il Suo pensiero sia rimasto sempre lo stesso.

Crociano o non crociano?

Non è facile rispondere, anche perchè il Croce p.e. del *Breviario* non è esattamente quello delle opere precedenti (a meno

che anche qui non sia in gioco quel significato fluttuante che i termini filosofici hanno nella vasta produzione del Croce) e non saprei dire quale Croce convenga prendere come punto di riferimento.

Comunque, il pensiero crociano è fedele a una concezione monistica; mentre non oserei affermare altrettanto del Suo pensiero. Certamente nelle locuzioni e in particolari problemi, Lei segue una tale concezione; ma la sostanza del Suo pensiero e l'insistere p.e. sull'autonomia del linguaggio cinematografico, sulla validità degli specifici, sulla distinzione tra arte e spettacolo ecc., fanno intravvedere — secondo me — una forse non voluta ma evidente concezione dualistica.

So bene che questa affermazione rischia di far balzare sulla seggiola o di far esclamare: «Ahimé!» (nei miei riguardi) Lei o qualche altro cui toccasse di leggerla. Tuttavia non la cancello, perchè credo che la si possa sostenere, se si cerca di arrivare a quella sostanza di cui ho parlato. E del resto non dà piccolo segno di acume filosofico chi, nutrito alla scuola crociana, arriva a superare la sostanza stessa del pensiero del maestro; poichè dimostra d'aver saputo attingere colà solo la parte di verità che c'è in ogni errore e d'aver saputo istintivamente sostituire la parte caduca, attingendo ad altre fonti (p.e. «dal contatto continuo con le opere e da un'esperienza diretta della creazione filmica»). L'esperienza invece insegna che purtroppo generalmente succede il contrario: ci si attacca alla parte caduca di una dottrina e ci si serve di tutto per sostenerla.

La seconda considerazione vale nell'ipotesi che quanto ho detto fin qui sia frutto di un madornale abbaglio. E dico che, all'infuori di un interesse storico o esegetico, non ha eccessivo valore che Lei oggi parli in coerenza o meno a una eventuale concezione crociana precedente. Ciò che importa è la validità di quanto Lei oggi afferma.

Sul piano morale sono quindi perfettamente d'accordo con Lei quando rivendica il diritto di contraddirsi in base a una maggior chiarificazione che s'è venuta facendo in Lei «con una continua aderenza allo specifico problema (quello del film) che è al centro della mia [sua] attività critica» (Riv. del Cin. Ital. 1953, num. 3, p. 78).

Non riesco a capire perchè ci si debba sempre ancorare a delle benedette *verba magistri,* trascurando di vedere se esse contengano o meno la verità. E il bello è che quelli che più giurano sull'*ipse dixit* sono proprio quelli che accusano noi cattolici di dogmatismo. (Non sto alludendo ai critici che partecipano alla polemica; l'osservazione ha carattere generale). Come se il dog-

matismo cattolico consistesse nel credere a delle idee qualunque, buttate a caso da un capo di sacerdoti e non fosse invece l'adesione sincera e meditata e libera alla stessa Verità sussistente che si è rivelata agli uomini e che certo riguarda problemi di tutt'altro genere che non gli estetici.

Orbene, è proprio un cosidetto « dogmatico » che dice: bisogna rompere questo servilismo alla dottrina di un uomo, chiunque esso sia, che parla in proprio nome o in nome di uomini come lui. O egli ha insegnato una verità, e allora aderisco alla verità e non all'uomo, o egli ha insegnato una non-verità e allora credo a lui come a uno qualsiasi che conta frottole.

Se Lei oggi si trova su una posizione di verità (o perlomeno di maggiore verità che non quella di ieri) che importa se Croce non ha pensato così, oppure se Lei stesso ieri pensava diversamente? Non è lo scopo della vita umana lottare per incontrarsi con la Verità assoluta e in una maniera ben più profonda della semplice adesione della mente?

Non sono invece d'accordo con Lei quando pare insinuare una certa insufficienza dell'estetica — come parte di un sistema filosofico — a risolvere i problemi dell'arte. Ecco le Sue parole: «questo mio "empirico" metodo porta [a detta degli avversari] un contributo di qualche utilità. Il che mi pare significa che su un piano critico le differenti estetiche — partecipi di un organico sistema di pensiero — se hanno il grande pregio della logica coerenza, lasciano purtuttavia irresoluti certi problemi o non ne danno una sufficiente soluzione rispetto ai fenomeni artistici, i quali, del resto, ne propongono sempre di nuovi ». (l.c.).

E' vero che le estetiche ancorate alle correnti di pensiero oggi preponderanti nel mondo della cultura (idealismo, marxismo, esistenzialismo) non risolvono o risolvono male i vari problemi e quindi anche quello estetico. Ma ciò non dipende dalla filosofia come tale, bensì da quei particolari sistemi che solo in parte realizzano (quando pur realizzano anche questa parte) le esigenze di ricerca e di approfondimento che sono propri della vera filosofia.

La filosofia è la scienza della verità; la scienza cioè che salendo organicamente e dialetticamente di causa in causa cerca di scoprire la radice più profonda di ogni realtà. Se la filosofia non è riuscita ancora a rispondere a tutti gli interrogativi o a spiegare tutte le ramificazioni capillari di problemi che nel loro tronco sono già stati risolti, non è lecito rinnegare anche quello che la filosofia ha già spiegato o scoperto e che è il patrimonio della filosofia perenne. E tanto meno è lecito sovvertire alle basi la filosofia stessa o negandole la possibilità di scoprire la verità

o riducendola a puro gioco di pensiero o coartandola entro i limiti della sola materia o del solo contingente.

Il gioco dialettico (a cui si riduce per qualcuno tutto il filosofare) è semplicemente uno strumento della vera filosofia, non è la filosofia. Esso non deve essere un motore che gira a vuoto e si gingilla e si esalta in questo suo turbinoso ma vano girare, bensì un motore che avanza e dissoda e scopre e conclude per la vita spirituale e materiale dell'uomo.

Lei vede bene che quei sistemi di pensiero ai quali allude hanno alla radice l'uno o l'altro di questi vizi e pertanto non c'è da stupirsi che non soddisfino. Lei, affermando l'insoddisfacenza di questi sistemi, non fa che ripetere quanto i seguaci della filosofia perenne vanno affermando da molto tempo. E' vero che a tali affermazioni i critici moderni rispondono con sorrisi compassionevoli; però di fronte alla situazione da Lei stessa denunciata vien voglia di chiedersi chi meriti maggiormente tale compassione.

Quanto poi al fatto che i fenomeni artistici propongono sempre nuovi problemi, si può osservare che se questi problemi sono fondamentali, non si vede perchè la filosofia non li possa risolvere, anche se sono nuovi, dal momento che le grandi leggi del cosmo e dell'uomo sono sempre le stesse; se invece questi problemi sono manifestazioni particolari e contingenti di problemi già risolti in tronco, non si vede perchè la filosofia non possa risolvere il meno, dal momento che ha già risolto il più, quand'anche non basti semplicemente applicare al caso concreto la soluzione generale già data.

Concludendo finalmente la prima parte di questa lettera, vorrei chiederLe (e Lei mi perdonerà la franchezza): perchè Lei si trincera su posizioni di «empirico» per «giustificare la mancanza di rigore filosofico» (l.c.)? L'empirismo non ha mai costituito scienza; d'altra parte la Sua attività dimostra che Lei è ben qualcosa più di un semplice empirico. Lei insiste sulla Sua impreparazione filosofica: se preparazione filosofica significa seguire sistemi errati è meglio essere degli impreparati; ma se per preparazione filosofica si intende l'avere un'idea e saperla onestamente difendere o lasciare o correggere a seconda che essa è vera o falsa o non esatta, credo che un uomo di cultura come Lei non abbia il diritto nè di dichiararsi impreparato, nè di rinunciare a un approfondimento critico delle proprie idee adducendo il motivo dell'empirismo.

Con questo lungo preambolo, forse non ho fatto altro che aprirmi la strada alla polemica degli specifici. Non tanto perchè le considerazioni fatte interessino direttamente il problema, quanto piuttosto perchè costituiscono lo sfondo ideologico alla cui luce oserò proporre alcuni rilievi.

Io penso che la polemica degli specifici — così com'è impostata oggi — abbia per causa remota un mancato approfondimento filosofico dei problemi cinematografici; intendendo per filosofia la scienza e non la cronaca del pensiero. E, in concreto, un insufficiente approfondimento filosofico della natura del linguaggio e un'accezione troppo contingente del termine « specifico filmico ». (Anche qui perciò si tratta di un mancato approfondimento filosofico, in quanto ci si è fermati al senso dato al termine dai noti teorici, senza preoccuparsi di cogliere quel senso più profondo e più universale che l'idea di quei teorici aveva in se stessa e non tanto nella sua formulazione concreta).

Pertanto, mi permetterò di non entrare direttamente nella polemica al punto al quale essa si trova, bensì mi limiterò a qualche considerazione generale. E Lei non dirà che ho preteso di compiere io, con queste poche note, quell'approfondimento di cui sopra.

Anch'io — come Lei — non riesco a dar ragione all'Aristarco quando scrive: « Ma anche in questo caso — limitativo — [nel caso cioè dello « specifico di questa o quell'opera, o meglio di questo o quel regista, o stile, o maniera »] non si può parlare di "specifico linguaggio del cinema", in quanto inquadratura o montaggio, uso di diversi piani, esistono anche nella musica, e nella poesia, e nella letteratura narrativa, e nello stesso teatro, come hanno, ad esempio, dimostrato Adler e Spottiswoode » (Riv. del Cin. It. 1953, n. 1-2, p. 111).

Tuttavia, anche l'argomento gentiliano che Lei porta contro l'Aristarco (ib. n. 3, p. 78) non mi convince molto. Quell'argomento vale *ad personam,* nell'ipotesi che l'Aristarco concordi con Lei nella filosofia idealistica; ma non ha sufficiente forza in se stesso per convincere chi non segue quella dottrina. Infatti, quando il Gentile afferma che è uno sproposito usare in critica di arti figurative un termine musicale preso nel suo proprio ed esatto significato, dice una gran verità; ma l'Aristarco, che si sente battuto da una simile affermazione, ha sempre il diritto di chiedere: « E perchè è uno sproposito?».

Quando poi il Gentile accetta una distinzione dei generi letterari, e quindi delle arti, in base a quello storicizzarsi del pensiero che dà origine a delle categorie di cui il pensiero non può non spogliarsi, pone una base ben fragile alla sua distinzione; poichè se si tratta di semplice teorizzamento di esperienze storiche di una stessa realtà (cioè del pensiero) non si vede come si possa parlare di vera e propria distinzione tra diverse realtà (i generi o le arti). In altre parole o le arti sono manifestazioni diverse della stessa realtà e allora non esistono *le* arti, ma esiste solo *l*'arte (e

Gentile si contraddice con le sue stesse parole); oppure le arti sono veramente distinte e allora non esiste più un'unica realtà, e allora cade l'intero sistema.

Questione puramente filosofica che — non fosse altro — dimostra quanto affermavo più sopra: non potersi parlare di cinema senza essere ancorati a un sistema filosofico che *sia valido in se stesso;* questione tuttavia che in concreto è alquanto lontana dal punto della nostra discussione e sulla quale, pertanto, forse è inutile insistere qui.

A parer mio, invece, (potrei evidentemente sbagliare) nella affermazione dell'Aristarco c'è quel vizio di logica che i filosofi chiamano *fallacia amphiboliae*, cioè l'equivoco che si ha quando il termine proprio di un oggetto lo si attribuisce nello stesso senso a un altro oggetto a cui invece s'addice solo in senso analogo. In altre parole sarebbe come dire: « non si può parlare del riso e del pianto quali caratteristiche tipiche dell'uomo, in quanto il riso è anche una pianta e il ridere si dice anche della natura che si ridesta e in quanto il pianto si dice anche delle viti potate e del piatto non pagato al gioco del poker ».

Inquadratura, montaggio, primi piani ecc. sono strettamente legati alla natura del mezzo tecnico e meccanico del cinema e pertanto ne sono un mezzo tipico, così come il riso e il pianto sono strettamente legati alla natura razionale dell'uomo. L'estensione di tali caratteristiche ad altre realtà dipende sempre dal primo senso tipico e ha sempre, comunque, un senso analogico.

E non si dica che è puerile partire dal mezzo meccanico per stabilire quale sia la natura di una determinata arte. E' proprio a questo punto che la concezione monistica dell'idealismo mostra il suo punto debole. Siamo d'accordo che l'arte, con l'A maiuscola, cioè il valore spirituale, in concreto è proprio quell'opera singola. Siamo d'accordo che questo valore spirituale non consiste nella struttura o conformazione materiale (perfezione grammaticale e sintattica) della materia che esprime quel valore. Siamo d'accordo che, in concreto, esiste questa determinata opera con questa determinata struttura e con questo determinato valore spirituale. Ma dall'ammettere ciò non deriva affatto che l'elemento materiale, considerato in se stesso, in precisione dal valor espirituale che esso ha nella concretezza dell'opera singola, possa non seguire sue tipiche leggi di composizione e di struttura, dipendenti appunto dal fatto che questa materia può essere elaborata — materialmente — solo secondo le leggi fisiche e meccaniche a cui è soggetta.

Se io parlo di colpi di spatola in pittura, dico evidentemente un processo meccanico e fisico che in qualche pittore è riuscito ad assurgere a mezzo espressivo; ma se io vi parlo di colpi di

spatola in musica, evidentemente non parlo di quel processo meccanico e fisico, bensì mi ricollego idealmente, per analogia, alla emozione provocata in me da certi colpi di spatola osservati in pittura e che mi vengono richiamati ora, nell'ascolto di una musica, da certi processi armonici o timbrici che materialmente con i colpi di spatola non hanno nulla a che vedere.

E come nella pittura ho potuto parlare di colpi di spatola (mezzo fisico divenuto mezzo espressivo) in quanto esisteva una spatola che sostituì i pennelli nel mettere i colori sulla tela — e con eguale ragione si potrebbe parlare di pennelli, tubetti, ecc. — così nel cinema, in tanto si può parlare a un dato punto di mezzo espressivo in quanto alla base esiste un'immagine proiettata e in movimento (i due elementi fondamentali del cinema). Solo da questa elementare base è possibile partire per una ricerca del mezzo espressivo.

Quando parlo di inquadratura, montaggio, ecc. io non posso dimenticare che, prima ancora, c'è un'immagine schermica e in movimento; e quindi inquadratura, montaggio, ecc. avranno il loro preciso significato da questo presupposto. Certamente anche la pittura « inquadra » la realtà, ma il quadro cinematografico è sostanzialmente diverso dall'inquadratura pittorica. Infatti, in pittura il quadro può essere autentica opera d'arte, perchè la pittura di sua natura *fissa* un istante di una realtà anche in movimento. In cinematografia invece il quadro non può mai essere cinema (può essere, semmai, pittura), perchè della natura del cinema è cogliere gli istanti successivi di una realtà, anche nel caso che essa materialmente sia ferma. (E ciò è tanto vero che i tecnici del cinema sono ricorsi a due termini diversi — quadro e inquadratura — per distinguere fin dall'inizio e ancora in sede tecnica due realtà sostanzialmente diverse). Per questo il primo (non unico) elemento che può assurgere a mezzo espressivo in cinematografia è l'inquadratura (ciò che la macchina coglie dall'istante in cui si apre fino all'istante in cui si chiude).

Intesa così, è ben difficile trovare l'inquadratura in altre arti: si può tutt'al più trovare una rispondenza emotiva e quindi analogica, come ho detto.

Lo stesso discorso si può fare per le altre caratteristiche tecniche del cinema, su su fino al cogliere un vero e proprio linguaggio, cioè il complesso di queste possibilità tecniche organizzate in grammatica e sintassi e considerate già, non più come semplici mezzi meccanici, ma come vero e proprio mezzo d'espressione.

Il linguaggio, in senso proprio, è il complesso dei vocaboli, organizzati in declinazione, coniugazione, sintassi, modi di dire ecc., che costituiscono il veicolo mediante il quale gli uomini che

posseggono gli stessi vocaboli (organizzati ecc.) riescono a trasmettere il proprio pensiero. Il pensiero — di per sè — non è né italiano né cinese; ma l'italiano si esprime (e pensa) in italiano e il cinese si esprime (e pensa) in cinese.

(Lingua e linguaggio differiscono — pare preferibile questa distinzione che pure non è contemplata nel « Lexique de la terminologie linguistique » del Marovzaav — in quanto la prima è il complesso grammaticale e sintattico considerato in se stesso, mentre il secondo è lo stesso complesso considerato nel suo aspetto funzionale di veicolo del pensiero).

L'estetica ha adottato la parola « linguaggio » ed è evidente l'uso analogico della parola. Ciò che nel linguaggio proprio è veicolo del pensiero, nel linguaggio analogico è veicolo di un fantasma estetico (entità spirituale, sì, ma non completamente in quanto vincolata di sua natura alla materia-veicolo, allo stato almeno potenziale).

Ne segue che non solo è lecito parlare di linguaggio e di specifici delle varie arti, ma che non si può non parlarne se non si vuole incorrere nel pericolo di confondere tecnica con estetica, arte con artigianato, o — peggio ancora — di precludersi la strada alla comprensione dell'opera d'arte stessa. Infatti, se l'opera d'arte si identifica col suo linguaggio (non già nella concretezza della opera, ché siamo d'accordo, ma nel suo aspetto speculativo), se le arti non differiscono per il loro linguaggio, come si potrà dire che un freddo compito di contrappunto perfetto nella sua struttura musicale oppure la spontanea sfuriata di una trasteverina non siano sempre e necessariamente opera d'arte? Oppure come mai un musicista potrà lavorare di pennelli anche se non conosce il mestiere o un romanziere mettersi alla macchina da presa senza risultati necessariamente positivi?

Basterebbe a questo punto l'esempio del « Cristo proibito » che ha mostrato la sua debolezza non perchè l'autore non abbia sentito con sufficiente calore il soggetto, ma perchè qua e là ha cercato di *esprimere* questo calore con un linguaggio (il cinematografico) che non era quello a cui era abituato (il letterario). Non che gli mancasse la conoscenza tecnica del mestiere cinematografico, non che gli facesse difetto l'immagine; è semplicemente che quelle immagini avrebbero preso vita se dette con la penna, anzichè con una macchina che si trovava imbarazzata a vergare un linguaggio non suo o suo solo nella materialità degli elementi.

Dal che si può dedurre, se si vuole, che il linguaggio cinematografico è una realtà intermedia tra l'elemento materialmente tecnico e l'elemento prettamente spirituale; è cioè il *veicolo*, mediante il quale l'idea estetica prende forma e consistenza già nella

sua fase concettuale e diviene poi opera d'arte concreta mediante il concorso di quei mezzi meccanici le cui caratteristiche tecniche avevano permesso di concepire quell'archetipo anzichè un altro; in altre parole avevano permesso di dare alla primitiva idea forma cinematografica anzichè letteraria o pittorica.

Egregio Direttore, il discorso s'è protratto troppo e non oso protrarlo ancora. Del resto, dalle considerazioni fatte, non mi pare difficile trarre le applicazioni alla natura degli specifici ecc. ecc.

Mi pare anche che Lei potrà facilmente trarre il mio pensiero circa quell'altro punto della polemica, cioè che « l'elaborazione creativa della realtà è lo specifico di tutta l'arte » (l.c.). Tutto sta a vedere il contesto estetico nel quale questa frase viene collocata, perchè — così com'è detta — potrebbe veramente suscitare il dubbio che Lei solleva nella risposta. Ma potrebbe essere anche accettata, se si intende (e forse questa è la sostanza del pensiero dell'Aristarco, al di là del contesto delle sue considerazioni) che ciò che costituisce il valore spirituale di un'opera d'arte è la trasfigurazione della realtà che l'artista compie al momento in cui elabora il suo fantasma estetico o lo realizza nella materia. Ciò che Lei stesso — se non erro — ha più volte affermato nei Suoi scritti.

Lei dirà che questa mia interpretazione della frase citata è benigna. Forse lo è; forse però l'Aristarco non l'accetta, perchè nel suo articolo egli mirava semplicemente a combattere la validità degli specifici. E allora non saprei cosa dire; o, meglio, dovrei fare un lungo discorso — probabilmente inutile (per colpa mia) — per ricercare quei punti-base su cui svolgere tutta un'analisi e costruire tutto un ragionamento.

Sono certo che non Le rincrescerà molto dispensarmene. E con questa certezza La saluto cordialmente.

Nazzareno Taddei, s.j.

Miscellanea

La musica certamente, se si tiene conto delle trasmissioni radiofoniche, è una delle arti più diffuse, tanto che si può con sicurezza affermare che pochi sono gli individui sprovvisti di un minimo di sensibilità e di educazione musicale. Ciò nonostante, che io mi sappia, la critica è esercitata da competenti, più o meno di valore, ma, insomma uomini che hanno una conoscenza storica, critica e tecnica di questa forma d'arte. Non dico che anche in questo campo non ci siano delle improvvisazioni, il subitaneo fiorire di qualche dilettante, ma come il violino non può insegnarlo chi bene o male non lo sappia suonare, e un conservatorio non può essere diretto da persona che non sa leggere uno spartito, così la critica non arriva a cadere mai nelle braccia di quanti hanno il solo titolo di aver frequentato qualche concerto o di ascoltarne di tanto in tanto la trasmissione per radio.

Nel cinema non è così: il più svagato degli spettatori può diventare a un tratto un competente, sia nel settore della produzione che in quello della critica. Per quest'ultima si verifica, poi, un fenomeno che potremmo dire più contro natura che strano: non si giunge alla critica, che la presupporrebbe, da un'esperienza magari diretta della creazione cinematografica, ma si comincia da questa per aprirsi la strada nella giungla della produzione, col risultato che alle cattive critiche corrispondono degli altrettanto cattivi chilometri di pellicola.

Il fenomeno diventa più curioso quando dai quotidiani, in cui prevale sempre, in fondo, l'interesse cronachistico, si passa ai periodici di cultura o specializzati. Non potendo mascherare la propria inconpetenza col raccontare dettagliatamente la trama del film e volendo, d'altra parte, far sfoggio della propria cultura e mantenersi al livello degli altri scritti della pubblicazione, codesti critici si abbandonano a sproloqui filosofico-teologici sull'esistenza di Dio, il fato, la materia, il mito e, insomma, all'interpretazione di quei « messaggi » che stanno tanto a cuore a coloro che non han nulla da dire, oppure ammantano la loro incompetenza di un impressionismo e un ermetismo che fanno sorridere.

Può capitare, così, di leggere su un giornale letterario, a proposito dell'interpretazione di un attore che esso « ha confermato notevoli qualità di fervido impasto » o su un periodico specializzato che Charlot è un « precristiano » in « Luci della ribalta » e che con la sua venuta «in uno sventolio di candide tende annunciatrici aspiriamo a pieni polmoni una fragranza di follia e di frittura ». E si potrebbe seguitare con le esemplificazioni « ma le rivalse contro il destino suonano a vuoto », per dirla con una bella frase di codesto tipo di critici buona per tutti gli usi: qui basta con-

cludere che una siffatta critica merita veramente l'appellativo di «borghese» nel senso deteriore della parola e non giova certo a dare dignità ai problemi dello spettacolo.

*

I lettori troveranno in questo fascicolo il saggio del regista sovietico Gherassimov annunciato nel numero scorso. Esso illustra con una chiarezza esemplare i criteri e i metodi oggi dominanti nell'U.R.S.S. per la creazione cinematografica. Non mi occorre spendere parole per chiarire la mia posizione che, chi segue questa rivista, ben conosce. Mi pare, invece, che sia da mettere in rilievo come un'esigenza di consapevolezza critica accompagni il lavoro dei registi sovietici e quanto il film sia considerato seriamente: mezzo di cultura e di elevazione delle masse, strumento di propaganda anche, ma mai sollecitazione degli istinti e dei sentimenti più bassi.

E' anche da sottolineare come esso spieghi il carattere dell'attuale cinematografia sovietica, che è andata sempre più avvicinandosi a una sorta di teatro popolare filmato, abbandonando come formalistiche quelle posizioni che in passato l'avevano messa all'avanguardia in tutto il mondo.

E' da credere, però, che il processo di revisione iniziatosi per la letteratura e la critica letteraria, di cui si è fatto cenno nel passato fascicolo, finirà per investire anche il campo del cinema.

Mi par naturale che la politica di Malenkov, di cui sono note le dichiarazioni a proposito del «tipico», abbia un'influenza anche nel campo del cinema, dove un maggior spicco delle personalità indubbiamente porterà a variare il panorama di quella cinematografia e dal punto di vista dei contenuti e da quello, conseguentemente, degli stili. Il talento dimostrato dai registi sovietici, anche in questi ultimi anni, se non sarà frenato da «testi» ferrei e da altre remore, ma potrà ispirarsi più liberamente al contatto diretto con la nuova realtà di quel paese, darà sicuramente opere sorprendenti.

*

Anche Padre Taddei con la sua lettera interviene nella polemica dello «specifico filmico» in senso, direi, favorevole alla tesi che su questa rivista è stata sostenuta da differenti e contrastanti presupposti ideologici e che, se ben ricordo, in un recente dibattito ha trovato concordi il Prof. Galvano Della Volpe e Padre Morlion. Ciò vuol dire che anche nel campo degli studi un libero, aperto e onesto dialogo può portare i suoi benefici frutti.

Padre Taddei, molto cordialmente, mi rimprovera di aver io dichiarato di attenermi nella critica cinematografica a un metodo empirico, in un certo senso, e pensa che dalle mie affermazioni a proposito dello «specifico filmico» si possa dedurne una posizione dualistica, con le conseguenze che è facile immaginare. Ora, per essere chiaro, debbo dire che quell'empirismo di cui mi sono accusato proviene da un'innata insofferenza per ogni dogmatismo che deforma la realtà o ne fa perdere addirittura il contatto, da un'esigenza di comprendere e riconfermare via via la validità del giudizio critico, correggendolo e integrandolo alla luce di tutto il travaglio del pensiero: ché a me, profano, sembra la realtà, la nostra umana storia, non identifi-

carsi coi sistemi, ma tutti abbracciarli e convalidarli in quanto hanno agito e agiscono nella dialettica della storia.

Ma qui il discorso si farebbe troppo lungo: esorbiterebbe anche dal carattere di questa rivista. C'è, intanto, da rallegrarsi di essere d'accordo su un punto che reputo fondamentale per il progresso degli studi cinematografici e dell'arte stessa del film.

*

Quanto più il cinema si allontana dal linguaggio proprio del film e tanto più si avverte la tecnica, la cui presenza diviene fastidiosissima perchè non fa corpo con l'opera, ma la ravvolge in un involucro, una confezione che la raffinatezza non riscatta. Lo si può constatare, oggi, in moltissimi film dove la fotografia, i movimenti di macchina (il cosiddetto montaggio interno che tanto spesso è un comodo ripiego per evitare il montaggio «creativo») sono un modello di perfezione, un saggio di calligrafia fine a se stessa.

Si potrebbero citare tanti film americani, sovietici, italiani, francesi a conforto di questo argomento, ma i nomi sarebbero troppi: basta che il lettore pensi, molto probabilmente, all'ultimo che ha visto.

I registi cinematografici, nonostante le loro vanità e debolezze artistiche, vanno così diventando sempre più dei semplici tecnici, che possiedono il segreto di dipanare la complicata matassa del film tra il groviglio dei cavi e l'ingombro delle macchine del teatro di posa: simili all'abile tipografo che dallo sgualcito manoscritto fa sorgere il libro nitido ed elegante. Ma è sempre il testo che conta, brutto o bello che sia, stampato a regola d'arte o male abborracciato. Di qui la banalità del buon testo che fa il buon film nonostante il cattivo regista, e viceversa.

Mi par chiaro che ciò dipende dal fatto di separare e rendere quasi indipendenti due momenti del film, inventivo, per così dire, e realizzativo; anche quando il regista partecipa al primo. Riaffiora, insomma, la questione del testo letterario. Il film così nasce non con l'intuizione del suo specifico linguaggio (per cui antecedente di questa intuizione è la coscienza e conoscenza della tecnica ma come un ibrido genere letterario — cinedramma dicono i sovietici — che il regista, poi, si preoccuperà di realizzare visivamente e con un procedimento in cui la tecnica sarà determinata e non determinante, puro fatto di mestiere, quindi, al di fuori del linguaggio.

Di qui l'approssimazione, la non necessità della forma, di quella precisa forma, nella maggior parte dei film le cui storie, ognuno lo avverte, potrebbero essere raccontate con altre immagini senza che nulla variasse o, al massimo, con un senso maggiore o minore di gradevolezza: proprio come succede mutando i caratteri di stampa di un libro.

Si sente spesso dire, dallo spettatore comune, di un tale o un tal'altro film: bello, interessante, ben fatto, ma manca di poesia. E in questa osservazione, che a prima vista può sembrare banale e che fa sorridere quanti riducono l'arte ad astratta razionalità, è condensata in tre parole la critica più giusta. Infatti un film raggiunge la poesia quando il linguaggio si fa stile di quell'artista e di quella singolare opera e non avverti più la tecnica e non puoi distaccare la forma dal contenuto. E a raccontare la trama non se ne dà la più piccola idea come a narrare le storie di S. Francesco nei riquadri della Chiesa superiore di Assisi. La storia, le «tro-

vate» in sè, con buona pace degli sceneggiatori, diventano elementi trascurabili. Come avviene, del resto, anche per la narrativa quando raggiunge la poesia, mentre per l'inverso a raccontare l'intreccio di un romanzo poliziesco o rosa se se ne toglie il piacere della lettura, che non è di ordine estetico.

(Che poi da un testo drammatico, valido poeticamente in sè, si possa realizzare uno spettacolo di livello artistico servendosi anche dei mezzi del cinema, questo è discorso che ho fatto altra volta e che non è qui il caso di ripetere).

Coloro che (vedi ad esempio il saggio di Barbaro nel fascicolo di giugno della «Rivista del cinema italiano») si scandalizzano della polemica di Zavattini e mia contro i soggetti e le sceneggiature — assurda da parte di un soggettista e sceneggiatore quale lo Zavattini e di chi come me scrive pure soggetti e sceneggia — mostrano di non intendere che la nostra posizione nega l'esistenza di una «*fase letteraria*» nella creazione del film, proprio per la contraddizione che nol consente. Il servirsi, poi, della carta e della penna per prendere appunti o fissare la struttura del film (l'intuizione del suo «montaggio») non significa fare della letteratura, come adoperare le lampade e la macchina da presa non vuol dire fare del cinema. Nell'un caso e nell'altro occorre una certa tecnica (la conoscenza della grammatica e della sintassi, quella delle regole fotografiche e degli attacchi), ma che per non essere usata in funzione espressiva non assurge a linguaggio. Il che significa che il film ha un'unica fase di creazione dominata dal suo specifico linguaggio, la tecnica in funzione espressiva e dunque superata e nella sua oggettività grammaticale e in quel narcisismo che la rende fine a se stessa — la bella fotografia, il ritmo armonioso del montaggio ecc. —: al di fuori di questo linguaggio non è concepibile il film come fatto artistico. (Da «Cinema nuovo»).

l. c.

La Titanus e 50 anni di cinema

La storia — e questa volta senza sottintesi — ci dice che il cinema è nato una sera del 1895 in una via di Parigi, al Caffè dei Cappuccini. La gente, accorsa a vedere « le immagini che si muovevano », narrano le gazzette, restò sorpresa e atterita quando un grosso treno parve venir incontro allo schermo.

In quei brevi filmetti presentati, Lumière aveva sintetizzato lo svolgersi del cinema in tutti i cinquant'anni successivi: aveva fatto storia, poesia, umorismo e divertimento, aveva inventato, oltre al cinema, i *generi del film*. Il film storico era nato da un assassinio del Duca, la commedia umoristica da un giardiniere annaffiato, il « neorealismo » da quell'uscita dgeli operai dalle officine, che resta il più vivo documento di un'epoca.

Il mondo delle idee era costruito. Bisognava adesso raccogliere l'eredità e svolgere, negli anni, quel lavoro solo intuito.

Ma come accadde in Francia anche in Italia, una sera del lontano 1895, qualcuno inventò l'apparecchio cinematografico: Filoteo Alberini che resta con il suo Kinetografo, l'inventore più romantico del cinema italiano al quale si deve pure l'apertura della prima grande sala cinematografica a Roma, nel 1904. Romantico, per così dire forse perchè ci pare tale quel suo nome fascinoso e sorridente. Ma invero uomo pratico se in quello stesso anno dovette aprir eil primo teatro di posa, l'embrione di una delle più grandi Case di produzione italiana, e produrre alcuni film tra i quali *La presa di Roma e Pierrot amoroso*. E, a proposito del primo, girato in occasione di un 20 settembre, piacevole è ricordare quel suo innocuo trucco di far passare e ripassare avanti all'obbettivo una dozzina di bersaglieri — sempre gli stessi — per meglio dare l'illusione della massa vittoriosa attraverso la breccia di Porta Pia.

Così, a poco a poco, il cinema svolge la sua esistenza.

C'è tutta, intrecciata a quell'epoca, una serie di avvenimenti politici, la caduta di Crispi, l'assassinio di Umberto I, il regno di Vittorio Emanuele, l'introduzione nella vita politica dei cittadini cattolici, da ricordare. Ma l'avvenimento più rimarchevole per quegli anni resta pur sempre il cinema. Il film italiano che comnciava a pors icome il più importante spettacolo; Torino — molto più di Parigi — era divenuta centro di una industria che doveva qualche anno più tardi *inventare Cabiria*.

E *Cabiria* è l'invenzione di un certo tipo di spettacolo, fascinoso stimolante, dal gusto tremendamente oleografico e dannunziano che sintetizza tutto un mondo, un livello culturale sanamente provinciale e borghese. Ma l'arte della commedia dell'arte; (il bisticcio linguistico è solo apparente) riusciva a

riscattare un genere mai più superato, e trionfalmente accolto dovunque in Europa e in America.

Ma prima di *Cabiria* c'erano stati *Catilina, Bruto, La caduta di Troia, Gli ultimi giorni di Pompei;* Mario Caserini, Enrico Guazzoni, Piero Fosco... dove sono oggi questi pionieri del gusto?

*
* *

Altri tempi? Napoli era il centro vitale di quegli anni: il il centro di diffusione, che inondava l'Italia di pellicole il centro di Gustavo Lombardo che acquistava film di Pathè, Eclair, Gaumont, di Ambrosio, Pasquali, dell'Itala Film di Lombardo che giocava, in un'Italia divisa in « zone », al grosso mercato dei film, più tardi chiamato « noleggio ».

Era un « gioco » per modo di dire: si trattava della più grossa organizzazione commerciale d'Italia, erano decine, centinaia di film che raggiungevano da un capo all'altro la Penisola ad allietare, commuovere, istruire, milioni di persone. Sin dall'inizio il cinema ebbe infatti il grandissimo merito di « incontrare » come mai nessun altro spettacolo aveva fatto, il gusto del pubblico e di incidere in quel gusto, trasformandolo, plasmandolo, educandolo. Il preraffaellismo della Borelli si trasmise alle donne dell'epoca, gli atteggiamenti della diva divennero gli atteggiamenti del *femminismo* di quegli anni.

Lo stesso gusto dell'epoca era racchiuso anche dai manifesti pubblicitari, dai cartelloni, con i quali si lanciavano i film (altro merito di Gustavo Lombardo), cartelloni manifesti semplici, precisi, di schietto gusto italiano.

*
* *

Con l'umorismo di Maldacea, il cinema scende a Napoli. E Napoli, che per merito di Lombardo era diventato centro di distribuzione, sempre per merito di Lombardo divenne anche centro di produzione.

Si potrebbe intitolare questa seconda parte del cinema dedicata a Napoli « attendendo il neorealismo » perchè infatti proprio a Napoli, nei teatri costruiti al Vomero, si girarono le prime cose dal vero. E fu *Sperduti nel buio* di Nino Marfoglio (1914) fu *Assunta Spina* di Gustavo Serena (1915), a dare al cinema italiano quell'aspetto di verità che lo ha imposto nel mondo come il cinema più schietto e spontaneo. Il teatro di Salvatore di Giacomo e quello di Roberto Bracco, sono particolarmente indicativi di un gusto popolare, starei per dire, raffinato dei napoletani. E i napoletani accolsero questa espressione realista del cinema con un grandioso successo. Napoli apparve sullo schermo viva, precisa, le immagini lasciano sbigottiti ancora oggi quanti si interessano dell'arte del film. E

anche del grosso spettacolo pieno di sentimento e di ardore, di vita e di amore. E la trama di quei due film era tanto viva ancor oggi nel sentimento popolare che la Titanus ne ripresentò nel 1949 (?) due nuove edizioni con De Sica e Anna Magnani rispettivamente, che rinnovarono quel lontano successo.

Così nascevano i primi succesi. Con i teatri di posa al Vomero in via Cimarosa — teatri di vetro, baraccon isplendenti alla luce del sole che sfruttavano « l'illuminazione » naturale fino al massimo, data l'assenza di complicati parchi lampade e gruppi elettrogeni — la organizzazione Lombardo si avviava ad avere quel circuito completo — produzione, sviluppo, stampa e noleggio — che oggi resta ancora il gran vanto della Titanus. La Titanus vera e propria nacque poco più tardi nel 1928. Film su film venivano sfornati a quell'epoca, film di successo, *Ursus, L'uomo della foresta, Gli ultimi giorni di Pompei, Za la mort, I promessi sposi, Teresa Raquin*... E, nate da *Cabiria* le avventure di Maciste — *Maciste, Maciste all'inferno, Maciste medium, Maciste nella gabbia dei leoni* — povero Bartolomeo Pagano — il vero nome di questo eroe che ha fatto fremere tutta una generazione — quante avventure dovette sopportare per poi finire ai giorni nostri dimenticato.

*
* *

L'organizzazione Lombardo aveva intanto allargato i suoi circuiti, a Napoli e a Roma aveva moltiplicato i suoi cinema: la guerra 15-18 aveva provocato una crisi nell'industria ma anche quella venne superata con spirito di iniziativa in breve tempo. Sedi e succursali si erano aperte un po' dovunque e da Parigi al Cairo l'organizzazione Lombardo imponeva sempre i suoi film. A poco a poco i teatri di Napoli si rivelavano insufficienti, la sede di Roma indicava alla Farnesina i nuovi teatri. E alla Farnesina nel 1928 si trasferì la Titanus, modificò il teatro esistente, sfruttò al massimo l'enorme terreno, allargò lo stabilimento.

In breve tutto venne ingrandito: del vecchio teatro del Principe Giovanelli non rimase che lo schema e il terreno.

Cominciò la produzione romana, che doveva affrontare tra l'altro i problemi nati con l'invenzione del sonoro.

Nel 1931 nello studio dello scultore Cataldi nasceva così il primo stabilimento di sincronizzazione e doppiaggio che serviva per i film italiani e per i film stranieri importati.

*
* *

La creazione, nel 1934, della Direzione Generale della Cinematografia pesò assai sulla possibilità che le intelligenze del nostro cinema potessero riscattare le umiliazioni che la produzione era costretta a subire.

Difficile diveniva pure il msetiere della distribuzione. Tutti i film stranieri venivano tagliati o proibiti.

Antonio Pietrangeli in un interessante panorama del cinema italiano d'anteguerra scrisse: « La censura proibiva ogni scena d'assassinio, di suicidio, di adulterio, o di seduzione, di furto, di corruzione... Funzionari, soldati, poliziotti, preti e carabinieri erano diventati tabù. E non parliamo dei problemi politici, sociali, religiosi, e sessuali;. per il cinema italiano la fame o la disoccupazione non esistevano come pure non esistevano la miseria e la prostituzione... »!

In breve non restava che lo spettacolo inteso nel suo significato meno impegnativo. Lombardo che aveva sempre saputo comprendere quelle che erano le esigenze del pubblico preferì piuttosto che scendere a compromessi, limitare la sua produzione ad una serie di opere dignitose che senza fare ricorso a quella che allora si chiamava mania dei « telefoni bianchi » attuasse certe esigenze popolari e al tempo stesso di dignitoso spettacolo.

Amore imperiale, Ridi pagliaccio, Storia di una capinera sono solo alcuni titoli di grande successo. Si giunge così al '36, alla « invenzione » di Totò lanciato in « esclusiva » in una serie di film.

*
* *

Ettore Petrolini aveva ricondotto con alcuni *sketches* cinematografati da Blasetti e da Campogalliani al gusto del dialettale il cinema comico italiano. Erano bastate le scene di *Nerone* o di *Medico per forza* per riconquistare il pubblico al gusto della battuta « romana » meglio trasteverina. Perfino il pubblico francese a quanto registrano le cronache e precisamente il pubblico parigino del Teatro de la Potinière, aveva accolto con successo il breve film di Petrolini dato in originale. Era il 1933 e in quel dialetto si era ritrovata di colpo, la freschezza della commedia dell'arte, l'arte popolare di Pulcinella e di altre maschere dialettali. Da allora il cinema italiano sviluppò un altro filone: il film dialettale, e fu la volta di Angelo Musco, dei fratelli De Filippo, su, su, sino alla scoperta di quel Totò che appunto in un film Titanus « Fermo con le mani », ebbe la possibilità di rivelarsi.

Invenzione di Totò, meglio invenzione di un genere nuovo, quando con *Animali pazzi* il comico diventa astrattismo, la battuta dialettale riempie di sottintesi umani la storia di un personaggio piccolo-borghese e quasi popolare quando nelle vesti di un ciabattino agirà in *San Giovanni Decollato* accanto a Titina De Filippo.

Totò resta una delle più importanti trovate comiche di quegli anni, personaggio già ieri intuito e maturatosi poi attraverso varie esperienze sino a giungere alla quasi perfetta umanità di *Guardie e ladri.*

*
* *

Rappresentante del Nord in questo genere umoristico-dialettale fu Macario: altro umorismo, altre situazioni, forse qua e là una svagata poesia...

Cinecittà impera, nasce il Centro Sperimentale, la Direzione Generale di Cinematografia assieme al Minculpop è decisa a chiudere il mercato alle pellicole straniere. Il cinema italiano viene potenziato al punto di raggiungere nel 1939 la quota di 84 film, nel 1940 di 68, nel 1941 di 90 nel 1942 di 119.

Nel 1942 viene il blocco Anti-U.S.A. Le Case americane chiudono le loro agenzie: il sistema capillare di distribuzione viene allora assunto dalla più grande Casa esistente: la Titanus. L'Organizzazione completa si potenzia, vengono aperte agenzie in tutta la penisola. La sede si stabilisce in Via Sommacampagna a Roma e la storia si fa cronaca davvero: sono in fondo gli anni che appartengono alla vita minuta di tutti i nostri giorni, tristi e lieti. Gli anni più intensi della guerra, della distruzione.

Cinecittà, divenne un ammasso di rovine. Per i teatri di posa, baracconi con profughi da tutti i paesi, misere comparse non della celluloide, ma della vita. Comparse tragiche, dolori, miserie.

Poi se il cinema italiano riuscì a rinascere il merito è del nostro popolo, laborioso, sereno fiducioso.

Gli anni di *Roma città aperta,* e *Sciuscià* sono lontani, oggi il cinema nato con la libertà solo con la libertà si può organizzare e quindi può vivere. Gustavo Lombardo oggi non c'è più: è restata la sua organizzazione, potenziata e realizzata di giorno in giorno, dal lavoro dell'uomo che da Lui ha ereditato lo amore per il cinema, che alla sua scuola ha fatto l'esperienza e che vive: del giovane Goffredo Lombardo. Il figlio del pioniere, il giovane che arricchito dalle esperienze di ieri e di oggi ha portato la Titanus ad essere la prima fra le organizzazioni cinematografiche europeee. La produzione Titanus si inserisce nella storia dell'arte. Non più solo spettacolo. Essa tiene presenti i valori della tradizione, e della scuola italiana.

Giuseppe De Santis, Alberto Lattuada, Roberto Rossellini, Luchino Visconti, Cesare Zavattini, Augusto Genina, Antonio Pietrangeli, Vittorio De Sica, Arthur Lubin... Attorno a questi nomi si potrebbero scrivere altri paragrafi forse i paragrafi della storia della nostra arte cinematografica, ma a tutti sono ancora oggi nel ricordo i film ai quali i loro nomi sono attaccati per cui a noi non resta che ricordarli per riprendere da loro — tra cinquant'anni — una nuova cronaca del film.

HISTORICUS